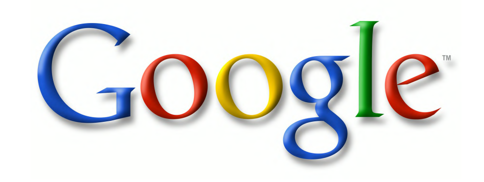
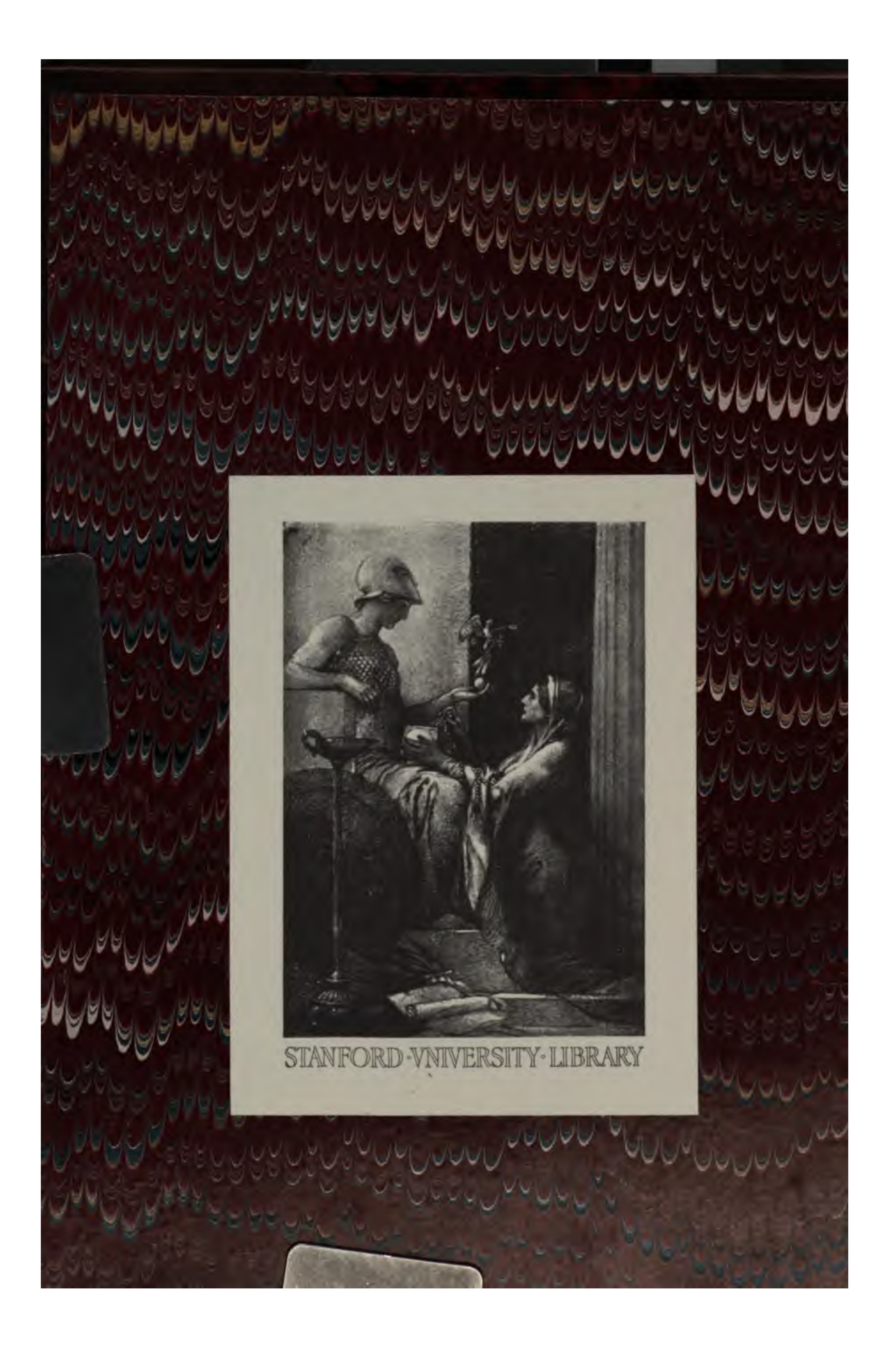



STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

ИЗЪ МІРА ИСКУССТВА И НАУКИ.

СБОРНИКЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. А. Матвѣева

ДЛЯ УЧАЩИХЪ И УЧАЩИХСЯ ХУДОЖНИКОВЪ И АРТИСТОВЪ.

Выпускъ 1 и 2-й.

ОДЕССА.
Типо-хромо-литографія Е. И. Фесенко, Риш., соб. д. № 47.
1887.

Дозволено цензурою. Одесса, 19-го января 1887 года.

„НЕЖДАННЫЯ ВѢСТИ“

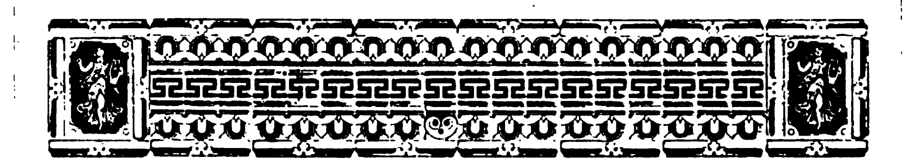
Снимокъ со статуи худож. Б. В. Эдуардса (на выставкѣ 1887 г. въ Одессѣ)

Содержаніе 1-го и 2-го выпусковъ.

ОТДѢЛЪ I.

ОТДѢЛЪ II.

ОТДѢЛЪ III.



О механизмѣ музыкальныхъ впечатлѣній.

(Матеріалъ для музыкальной психологіи).

Можетъ быть, ни одно изъ искусствъ не окружено такими противорѣчіями, какъ музыка. Съ одной стороны,— самое идеальное изъ искусствъ, неосязаемое, способное безконечно волновать душу, отрывать ее отъ дѣйствительности, и пробуждать въ ней глубокія настроенія и стремленія къ возвышенному; съ другой стороны,—самое матеріальное изъ искусствъ, ибо оно раздражаетъ нервы, внѣдряется въ слухъ и въ организмъ слушателя, и при извѣстныхъ условіяхъ способно толкать его на дѣйствія, возбуждая его точно алкоголь или наркотическое средство.

Въ глазахъ большинства «практическихъ» людей музыка сама по себѣ вещь самая безполезная, а тѣмъ болѣе разсужденія по поводу музыки. И въ тоже время, не смотря на усиливающееся значеніе чисто-практическихъ интересовъ въ современномъ обществѣ, музыка овладѣла имъ на столько, что составила какъ-бы новую атмосферу, въ которой живутъ цивилизованныя націи. Педагогія признала за нею воспитательную силу и привлекла ее въ кругъ предметовъ воспитанія юношества. Музыка укоренилась въ школѣ, семьѣ, театрѣ, церкви; рожденіе и смерть, всѣ выдающіеся моменты жизни современнаго чело-

вѣка сопровождаются музыкою, которая является ему и какъ высшій подъемъ его духа, и какъ отдыхъ или украшеніе его досуга.

И при всемъ томъ въ музыкѣ и ея дѣйствіи на человѣка пока еще такъ много тайнъ, что она сама, при всей своей обыденности, составляютъ тайну, которой мы не сознаемъ только потому, что слишкомъ къ ней привыкли, и что самое слово «музыка представляетъ собою слишкомъ общее, широкое и неопредѣленное выраженіе.

Для очень многихъ людей «музыка» какъ бы не существуетъ, и они ее не любятъ. Покойный поэтъ нашъ Н. Щербина говаривалъ, что онъ музыки не любитъ и не понимаетъ, и какъ только въ обществѣ начинали пѣть или играть, онъ удалялся. Однакожъ, при распросахъ оказывалось, что есть музыка, которую онъ любитъ, именно — русская народная пѣсня. Онъ ее слушалъ съ наслажденіемъ: она была ему доступна, понятна, и возбуждала его фантазію. — Стало быть, онъ не любилъ — потому что не понималъ — нашей условной, культурной музыки.—Въ мірѣ ученыхъ и литераторовъ я знаю также многихъ лицъ, совершенно хладнокровныхъ къ нашей «культурной» музыкѣ, которая имъ скучна и непонятна. Но между ними не мало также и такихъ, которые не любя вообще музыки не равнодушны однакожъ къ какому либо одному ея роду: или итальянской аріи, или танцовальной музыкѣ, или народной пѣснѣ, или религіозному пѣнію.

Конечно темпераментъ и воспитаніе играютъ въ этихъ случаяхъ главную роль. Музыка при всей «всеобщности» своего языка, въ тоже время на столько «условное» искусство, что безъ подготовки и извѣстнаго воспитанія въ данномъ направленіи—остается для многихъ непонятнымъ языкомъ.

Особенно любопытенъ въ этомъ отношеніи отзывъ знаменитаго поэта и мыслителя *Гете*. Онъ откровенно

сознавался, что никогда ничего не понималъ въ музыкѣ. Но по его мнѣнію, „музыка должна быть или *священною* или *свѣтскою*“.

«Священный сюжетъ очень идетъ къ ея достоинству; въ этомъ видѣ она производитъ наибольшее впечатлѣніе и вліяніе на людей. Свѣтской музыкѣ слѣдовало бы всегда быть веселою. Музыка, смѣшивающая характеръ священный и свѣтскій—нечестива. Болѣзненная музыка, которая тщится выражать волненія слабыя, сентиментальныя и меланхолическія — нелѣпа, потому что она недостаточно серьезна для того, чтобы быть священною, и недостаточно весела для того, чтобы быть свѣтскою. Такая музыка — ублюдокъ, помѣсь. *Святость религіозной музыки и задушевность народныхъ мелодій*—вотъ двѣ оси, къ которымъ тяготѣетъ истинная музыка. Исходя изъ нихъ, она всегда будетъ производить большое впечатлѣніе: или благоговѣйное созерцаніе, или—танцы.

Но смѣшеніе родовъ оглушаетъ, притупляетъ: мягкое становится приторнымъ, и музыка, старающаяся сдѣлаться поучительною, становится невыносимою“.

Знаменитый поэтъ, говорившій совершенно искренно, подвергался въ свое время насмѣшкамъ цѣховыхъ музыкантовъ. Но слова его, во многомъ имѣющія сродство съ мнѣніями Платона, Аристотеля, и изъ новѣйшаго времени, съ отзывами Прудона,—при всей своей парадоксальности, заключаютъ въ себѣ ядро здоровой истины.

Въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ того человѣка—цивилизованнаго или простонароднаго— который, при всей своей нелюбви къ «музыкѣ» (т. е. нашей, культурной, салонной) —оставался бы нечувствителенъ къ одному изъ этихъ двухъ родовъ: религіозной музыкѣ или народной мелодіи.

Самые образованные музыканты высоко цѣнятъ народныя мелодіи, и часто берутъ ихъ какъ темы для разработки въ своихъ композиціяхъ. Глинка даже говаривалъ,

что мы, композиторы, только аранжировщики, аранжируемъ то, что прежде насъ создалъ народъ.

И съ другой стороны, самые сухіе, практическіе люди большею частью крайне чувствительны къ религіозной музыкѣ, и умиляясь ею, тщательно скрываютъ эту «слабость» отъ своихъ знакомыхъ.

Прудонъ въ своей извѣстной книгѣ объ «искусствѣ» также откровенно сознавался, что онъ мало понимаетъ въ искусствахъ вообще, и въ музыкѣ въ частности. Тѣмъ не менѣе онъ находилъ въ музыкѣ какую то идеальную силу, и говоря объ упадкѣ искусствъ въ современномъ обществѣ, находилъ, что «только одна музыка прикрываетъ собою отступленіе прочихъ искусствъ?

Что же такъ возвысило музыку въ глазахъ Прудона? Какою стороною своею она задѣла чувствительность этого талантливаго профана? А такою, которая составляетъ одну изъ «осей въ музыкѣ» другаго знаменитаго профана (Гете), именно религіознымъ, средневѣковымъ хораломъ— «Dies irae». Прудонъ не находитъ достаточно словъ для прославленія этой мрачно-величественной музыки, которая видимо произвела на него глубокое впечатлѣніе.

Не стану останавливаться надъ дальнѣйшими примѣрами. Ясно что пресловутая «всеобщность» музыкальнаго языка вовсе не такъ всеобща, какъ привыкли говорить,— а напротивъ очень специальна, дробясь на множество условныхъ языковъ, родовъ, видовъ и фасоновъ, большинство которыхъ понятны только спеціалистамъ и лицамъ получившимъ предварительное музыкальное воспитаніе. Наша общеевропейская культурная музыка непонятна даже многимъ культурнымъ, образованнымъ людямъ, въ то время какъ народная мелодія или религіозное пѣніе понятны всѣмъ.

И какъ фальшива та теорія, которая утверждаетъ, что музыка существуетъ «сама по себѣ», и что прекрас-

ное въ музыкѣ есть нѣчто самостоятельное, объективное какъ бы внѣ человѣка и его духовной жизни стоящее, и само себѣ цѣль имѣющее! Пущенная въ ходъ даровитымъ, но одностороннимъ перомъ извѣстнаго вѣнскаго критика *Ганслика,* эта теорія пріобрѣла многихъ адептовъ, но и возбуждала противъ себя много возраженій. Недоразумѣніе же тутъ въ томъ, что подъ однимъ и тѣмъ же словомъ «музыка» подразумѣвали самыя разнородныя явленія, и каждый смотрѣлъ только на «часть» того весьма сложнаго механизма, который составляетъ музыкальное впечатлѣніе.

Въ сущности музыка «сама по себѣ» не существуетъ вовсе: мы не видимъ и не слышимъ тѣхъ звучныхъ волнъ, которыя движутся на пути отъ играющаго или поющаго музыканта къ слушателю. Какая же это музыка „сама по себѣ», когда она не существуетъ для нашихъ органовъ чувствъ, когда ее въ сущности *нѣтъ* внѣ насъ? Картина, статуя, архитектурное зданіе, дѣйствительно существуютъ внѣ насъ, сами по себѣ. Но музыка воспроизводится только въ тотъ моментъ, когда она внѣдряется въ ухо слушателя, и заставляетъ тамъ матеріально дрожать извѣстныя нервныя нити, около 3-хъ тысячъ, составляющія своего рода клавіатуру нашего органа слуха.

Стало быть музыка воспроизводится только въ человѣкѣ по извѣстнымъ законамъ „созвучія“, и является въ первый разъ для слушателя только тогда, когда она возбуждаетъ движеніе въ его нервной системѣ.

Но разъ возбудивъ движеніе въ нервныхъ волокнахъ органа слуха, эти звучныя волны не могутъ пріостановить дальнѣйшихъ, роковыхъ послѣдствій: это движеніе передается чрезъ соединительные нервы въ центральныя полушарія, и процессъ этотъ происходитъ самъ собою, помимо воли слушателя.

Поэтому музыку необходимо признать не какъ „нѣчто„ существующее само по себѣ, но какъ *музыкальное впеча-*

тльніе, то есть—какъ одинъ общій сложный механизмъ, начинающійся движеніемъ звучныхъ волнъ отъ музыканта, проходящій нервы органа слуха и полушарій и разрѣшающійся извѣстнымъ впечатлѣніемъ, настроеніемъ или представленіемъ въ слушателѣ.

Если бы мы назвали музыку внѣ слушателя (звучныя волны) буквою А, а нервную организацію слушателя В, то весь музыкальный процессъ, отъ начала до конца —что собственно и составляетъ музыку какъ искусство —выразился бы отношеніемъ А: В.

Музыка прежде всего есть *отношеніе*, реакція извѣстныхъ комбинацій звучныхъ волнъ на извѣстный нервный организмъ слушателя.

Но кто въ состояніи пріостановить происходящіе при этомъ процессы на любой точкѣ и сказать: довольно! дальше не надо! Конечно—никто, и только *весь рядъ процессовъ*, совершающихся отъ начала до конца помимо воли человѣка, и составляетъ музыку.

Вмѣсто того Гансликъ принимаетъ за музыку только одинъ процессъ, совершающійся въ слуховомъ аппаратѣ, и находитъ что музыка есть ни что иное, какъ движущійся калейдоскопъ звучныхъ волнъ, все возникающихъ вновь и принимающихъ самыя причудливыя формы, въ родѣ арабесокъ съ разнообразнѣйшими комбинаціями, изгибами, сплетеніями, и т. д. Но это только часть музыкальнаго процесса, такъ какъ эти арабески разрѣшаются въ нервныхъ центрахъ новыми, высшими психическими продуктами.

Конечно, для изученія какого либо сложнаго явленія, необходимо его расчленить, и анализировать по частямъ. Такъ поступаетъ наука и по отношенію къ музыкѣ. Она выдѣлила въ ней три рода явленій:

1) *Акустическія*: изученіе тона съ физической стороны, различныхъ сочетаній тоновъ, и происходящихъ отъ того послѣдствій; это собственно наука о движеніи упру-

гихъ тѣлъ, когда они издаютъ слышные для уха звуки. Назовемъ эту часть музыкальной акустикой.

2) *Физіологическія*: дѣятельность органа слуха и процессы, происходящіе въ немъ отъ воспріятія звуковъ и тоновъ. Здѣсь необходимо различить два отдѣла:

а) Къ одному относятся волнообразныя движенія воздуха отъ входа въ внѣшнее ухо до развѣтвленій нерва въ лабиринтѣ внутренняго уха; на этомъ пути производятся музыкальные тоны по ихъ высотѣ, продолжительности, съ ихъ гармоническими оберъ-тонами и т. д. Этотъ отдѣлъ можно назвать ***физіологическою акустикою***, ибо въ происходящихъ явленіяхъ начинаетъ уже принимать участіе нервъ слуховаго аппарата, превращающій невидимое и неслышное движеніе волнъ въ матеріальные звуки, тоны.

б) Ко второму отдѣлу относятся по преимуществу ***физіологическія*** явленія: тоны начинаютъ какъ-бы окрашиваться въ извѣстные цвѣта или характеры, тэмбры, и производить *ощущенія* пріятнаго и непріятнаго, однороднаго, полнаго, сиплаго, жидкаго и т. п., при чемъ обозначаются и различія между красками тоновъ голоса, кларнета, скрипки, и т. д.

3) *Психологическія*. Чѣмъ далѣе въ глубь подвигается движеніе, произведенное извнѣ пришедшими волнами отъ звучащаго тѣла къ уху слушателя, тѣмъ болѣе оно превращается внутри слушателя въ продукты психическаго характера, и достигнувъ нервныхъ центровъ, производитъ раздраженіе, разрѣшающееся извѣстными впечатлѣніями и настроеніями, которыя, въ свою очередь въ силу ассоціаціи идей превращаются въ продукты еще болѣе высшаго порядка: представленія, идеи, сужденіе и оцѣнку всего происшедшаго процесса. Въ послѣдней части музыкальнаго процесса мы установимъ ниже еще нѣсколько подраздѣленій, а пока замѣтимъ лишь, что ***акустикой*** за-

нималось еще въ глубокой древности (Пиѳагоръ), но физiологическую часть стали разрабатывать лишь недавно: первый въ Германiи Iоганнъ ***Мюллеръ***, а за нимъ знаменитый авторъ сочиненiя: «о тональныхъ ощущенiяхъ» *Г. Гельмгольцъ.* Сочиненiе его, изданное въ 60-хъ годахъ нынѣшняго столѣтiя, по справедливости названо имъ «физiологической основой» теорiи музыки, и составило эпоху въ исторiи музыки.

Что же касается третьей части музыкальнаго процесса,—психологическихъ продуктовъ,—то изслѣдованiе его можно сказать еще не начиналось, и должно составить новую науку *«музыкальную психологiю»*.

Тѣмъ не менѣе, имѣя предъ собою музыку какъ цѣльное явленiе (рядъ процессовъ, вытекающихъ одинъ изъ другаго), ученые музыканты прежнихъ временъ—за отсутствiемъ научнаго анализа музыкальныхъ впечатлѣнiй—прибѣгали къ синтезу, и метафизическими разсужденiями создавали множество «Эстетикъ музыки». Въ этомъ отношенiи особенно обильна германская литература, въ которой наиболѣе подробно изложена и сведена въ систему музыкальная Эстетика у ***Фишера***, въ извѣстной его многотомной всеобщей Эстетикѣ искусствъ. Хотя такiя метафизическiя работы, начатыя съ другаго конца музыкальнаго процесса—наиболѣе сложнаго—и не покоятся на научной почвѣ, но въ нихъ разсѣяно много отдѣльныхъ остроумныхъ замѣтокъ и наблюденiй, которыя пригодятся и для будущихъ дѣятелей научной «музыкальной психологiи».

Извѣстный вѣнскiй музыкальный критикъ Э. Ганслинъ съ большимъ талантомъ изложилъ свою критику старой эстетики въ замѣчательномъ трудѣ «о музыкально-прекрасномъ», но въ свою очередь впалъ въ ошибку, принявъ за музыку только часть того сложнаго процесса, о которомъ мы говорили выше. Онъ взялъ 2-ю часть, физi-

ологическую, и свелъ музыку на рядъ возникающихъ звучныхъ арабесокъ, вступающихъ въ различныя комбинаціи, узоры, фасоны и составляющихъ какъ-бы живой, движущійся калейдоскопъ для слуха. Ничего эти волны не изображаютъ, и не выражаютъ: ни любви, ни гнѣва, ни радости, ни страсти или чувства; они—только формы различныхъ движеній, нарастаній и ослабленій въ силѣ и напряженности движеній, свойственныхъ между прочимъ и нашимъ внутреннимъ, душевнымъ настроеніямъ.

Нѣмецкіе музыканты понятно обидѣлись такимъ униженіемъ своей профессіи, низведеніемъ музыки на степень игрушки. «Да вѣдь музыка имѣетъ содержаніе».—«Никакого», отвѣчаетъ Ганслинкъ. Это просто звучащіе, красивые узоры, сплетающіеся и расплетающіеся, и производящіе при этомъ разнообразнѣйшія причудливыя формы, вся прелесть коихъ—въ томъ, что слушатель наслаждается ими въ самый моментъ ихъ возникновенія, и невольно увлекается, слѣдя за стройными продуктами развертывающагося предъ нимъ творчества, точно сама жизнь нарождается предъ нимъ невидимыми, только слышимыми путями, но все остальное—ему только «кажется», потому что онъ, слушатель, вкладываетъ свои желанія и представленія въ эту живую, движущуюся массу стройныхъ звучныхъ узоровъ.

Тѣ, которые читали брошюру Ганслика, изданную на нѣмецкомъ языкѣ около четверти вѣка тому назадъ, не могли не отдавать должнаго его блестящей критикѣ прежнихъ метафизическихъ понятій и опредѣленій музыки.

Но за то посыпалась и масса печатныхъ возраженій (А. Кулака, графа Лоренсина, и др.), которыя находили новую теорію Ганслика фальшивою, хотя и весьма остроумною въ деталяхъ.

Собственно на этомъ пока и остановилось движеніе по части «Эстетики» музыки, и послѣдующіе за тѣмъ

труды по теоріи музыки уже обращались въ сторону трудовъ Гельмгольца, являясь то въ видѣ физіологіи, то въ видѣ философіи музыки (напр. соч. Бокье, французскаго ученаго), основанной на акустическихъ и физіологическихъ данныхъ. Очевидно, что «Эстетики» музыки въ старомъ духѣ теперь нельзя уже писать. Тѣмъ не менѣе много новыхъ наблюденій и открытій въ 1-й и 2-й частяхъ музыкальнаго процесса (акустической и физіологической) невольно толкають человѣческій умъ къ синтезу, къ созданію новой теоріи, въ которой новыя открытія пріурочивались бы къ какой либо связной системѣ; отдѣльно безсвязно стоящіе факты и наблюденія неудовлетворяютъ потребности человѣческой психической природы— связать новое со старымъ и достигнуть извѣстной цѣльности міросозерцанія въ данной области.

И потому естественно, что является потребность создать музыкальную психологію, какъ извѣстную систему.

Если въ 1-й и 2-й части музыкальнаго процесса все происходитъ по законамъ слѣпой необходимости, помимо участія воли и сознанія человѣка, то этого нельзя сказать о 3-й психологической части процесса. Что тонъ громокъ, или слабъ, высокъ или низокъ, это одинаково чувствуется и европейцомъ, и азіатомъ, и культурнымъ и дикимъ человѣкомъ. Каждый изъ нихъ, помимо своей воли, отличитъ голосъ человѣка отъ звука флейты или трубы, ибо законы природы одинаковы повсюду, и устройство слуховаго аппарата также одинаково у всѣхъ людей.

Но въ 3-й части, въ области психическихъ процессовъ, начинаютъ уже проявляться тайны *индивидуальныхъ* и *національныхъ* различій. И это не можетъ быть иначе: приводятся въ колебаніе (раздражаются) нервные центры, устройство которыхъ хотя приблизительно одинаково у всѣхъ людей, но психическое содержаніе которыхъ разнится не только у людей различныхъ расъ и націй, но и

у людей одной и той же націи, стоящихъ на различной степени цивилизаціи, или различающихся темпераментомъ, воспитаніемъ (общимъ и спеціально-музыкальнымъ), направленіемъ мыслей и чувствъ, и т. д.

На извѣстное музыкальное раздраженіе, нервный центръ дастъ реакцію, но какую? онъ дастъ то, что имѣетъ готоваго, что накопилось въ немъ прежде по части образовъ и представленій, и это сопровождается возбужденіемъ одного изъ тѣхъ общихъ настроеній, какія уже возбуждались въ слушателѣ прежде, хотя бы и безсознательно.

Являющееся настроеніе духа не есть новое, а уже испытанное прежде или близко къ нему подходящее, а потому оно есть какъ-бы оживленная музыкой страничка прожитой психической жизни слушателя. При чемъ же тутъ приходящая извнѣ музыка? Такъ какъ она представляетъ собою только звучныя «формы движенія», и не приноситъ никакого собственнаго содержанія въ видѣ образа или представленія, то приводя части нервнаго центра въ извѣстное движеніе, она этимъ вызываетъ идеи или представленія, сопровождающіяся подобнымъ движеніемъ въ нервахъ, и уже знакомыя слушателю прежде отъ впечатлѣній другихъ органовъ чувствъ.

Другими словами, музыка дастъ предложеніе, въ которомъ есть *глаголъ* или *прилагательное*, но нѣтъ подлежащаго или *существительнаго;* это послѣднее дается лишь реакціею музыки на нервный центръ слушателя.

Нѣмецкій эстетикъ *Крюгеръ*, защищавшій присутствіе содержанія въ музыкѣ, говоритъ: «всякая пластическая фигура находится въ состояніи покоя, и не передаетъ самаго дѣйствія; она не говоритъ: Аполлонъ борется, гнѣвается, побѣждаетъ, и т. п. Напротивъ, музыка придаетъ этому существительному *глаголъ*, дѣятельность, внутрен-

нее движеніе, которое какъ-бы происходитъ предъ самимъ слушателемъ».

Гансликъ возражаетъ на это, что музыка не даетъ ни фигуры Аполлона, ни его гнѣва; она даетъ только извѣстное *прилагательное* къ другому существительному: «движенію», и выражаетъ динамическую сторону явленій: скоро, медленно, громко, сильно, слабо; усиленіе, возвышеніе, паденіе, и т. п.

Подобныя разногласія, очевидно происходятъ изъ-за полной неразработанности музыкальной психологіи, т. е. третьяго члена общаго музыкальнаго процесса. Гансликъ исключаетъ этотъ членъ изъ области своихъ разсужденій, и не причисляетъ его къ своему понятію «музыки». Для него она кончается у порога нервныхъ центровъ. Цѣль музыки, по его мнѣнію—не возбуждать чувства, а представлять музыкальную красоту, или музыкальныя идеи, въ видѣ извѣстныхъ формъ движенія. Это—ея объектъ и содержаніе. Красоту созерцаетъ фантазія, которая и произноситъ свой судъ, если въ музыкальной идеѣ или красотѣ все разумно, цѣлесообразно. *При этомъ возбуждается и дѣятельность разума и чувства*.

Вотъ эта послѣдняя прибавка (подчеркнутая нами курсивомъ) не составляетъ уже по Ганслику принадлежности музыки. Правда, онъ допускаетъ, что *«есть связь* между музыкальными идеями и извѣстными чувствами и образами, но эта связь не необходимая, а—случайная».

Для насъ очевидно, что и Крюгеръ не правъ, и Гансликъ не правъ. Музыка не можетъ изобразить спеціально Аполлона, но также не можетъ ограничиться лишь спеціально ощущеніями различныхъ формъ движенія; она идетъ далѣе, вслѣдствіе того, что музыка не есть что либо «само по себѣ», а выражается *отношеніемъ,* въ коемъ два фактора: движеніе звучныхъ волнъ, и данная нервная организація слушателя. Желаніе Ганслика установить

«объективную» музыку, и отбросить ея «субъективную» часть совершенно произвольно, и может быть допущено только въ интересахъ научнаго анализа, который одно цѣльное, живое и неразрывно связанное явленіе раздѣляетъ мысленно на отдѣлы, для лучшаго изученія подробностей. Такъ, науку о человѣкѣ раздробили на множество наукъ (анатомію, физіологію, патологію, и т. д.), но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что за живаго человѣка можно принимать только одну какую либо его сторону: анатомическую или физіологическую, и т. п.

Каждый человѣкъ — относительно музыкальныхъ впечатлѣній представляетъ какъ-бы инструментъ съ большимъ запасомъ струнъ, настроенныхъ извѣстнымъ образомъ, вслѣдствіе прожитой психической жизни. Для удобства объясненій, мы должны допустить гипотезу,—что каждое представленіе или образъ имѣютъ въ нервныхъ центрахъ свой матеріальный слѣдъ, какъ бы свою особую натянутую струнку (т. е. запасъ извѣстной энергіи), которая не звучитъ, пока ее не трогаютъ. Она имѣетъ свою собственную скорость движенія, и приводится въ движеніе такими звучными волнами, которыя по своей скорости движенія находятся съ ней въ краткихъ отношеніяхъ. Такъ какъ каждый музыкальный основной тонъ заключаетъ въ себѣ и гармоническіе обертоны, скорость движенія коихъ, относительно скорости движенія основнаго тона принятаго за единицу, выражается цифрами 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,—то звучныя волны, достигая нервныхъ центровъ, приводятъ въ сотрясеніе всѣ соотвѣтствующіе главному и его гармоническимъ тонамъ по скорости движенія нервныя нити центровъ. Звуча, каждая нить издаетъ только свою собственную ноту, которая, однакожъ состоитъ не въ тонѣ (онъ уже произведенъ прежде нервомъ слуховаго аппарата), а въ извѣстномъ психическомъ продуктѣ. Происшедшее въ нервныхъ центрахъ движеніе ощу-

щается сначала какъ неопредѣленное настроеніе, которое мало по малу переходитъ въ чувство, стремящееся въ свою очередь разрѣшиться идеею, представленіемъ, или образомъ.

Вся эта внутренняя нервная работа составляетъ субъективную музыку, или третій членъ «музыкальнаго впечатлѣнія», который находится въ тѣснѣйшей связи съ первыми двумя членами музыкальнаго процесса: акустическимъ и физіологическимъ и произвольно не можетъ быть отъ нихъ отдѣленъ. Только при такой постановкѣ дѣла, музыка можетъ быть причисляема къ «искусствамъ».

Когда музыкальный процессъ повидимому окончился, слушатель еще можетъ оглянуться назадъ, какъ бы обозрѣть весь рядъ пройденныхъ ощущеній и впечатлѣній и произнести свое *сужденіе*, отнестись критически къ испытанному возбужденію и сказать: эта музыка пріятна или хороша, а эта—нѣтъ; эта имѣетъ недостатки формы, несоотвѣтствіе частей, а здѣсь—стройность и гармонія цѣлаго; эта—характерна, граціозна, а эта—безцвѣтна, суха, бездарна, грубой работы, и т. д.

Стало быть и познавательная инстанція, оцѣнка, анализъ, критика, привлекаются къ общему музыкальному процессу, и завершаютъ его: произнесеніемъ сознательнаго приговора и удержаніемъ въ памяти испытаннаго музыкальнаго впечатлѣнія. Поэтому психическій членъ музыкальнаго впечатлѣнія также можетъ быть подраздѣленъ на нѣсколько отдѣловъ:

1) Ощущенія нервовъ слуховаго аппарата, превращенныя въ тоны и ихъ комбинаціи, какъ бы ощупанныя, разграниченныя и занумерованныя, складываются въ группы и резюмируются въ настроенія и чувства, при чемъ имъ дѣлается обзоръ какъ одному цѣлому, состоящему изъ группъ и частей; это такъ сказать, синтаксисъ музыкальнаго языка. Здѣсь опредѣляется правильность или

логичность какъ отдѣльныхъ частей и группъ, такъ и формы цѣлаго. Самая бездарная музыкальная пьеса можетъ быть написана правильно, логично и представлять удовлетворительную форму.

2) За симъ эти настроенія, сложенныя (суммированныя) въ группы, передаются въ высшую инстанцію, въ область фантазіи, гдѣ они превращаются въ силу ассоціаціи идей въ представленія и образы, но передаваясь еще далѣе, въ тоже время остаются и въ первой инстанціи, въ видѣ настроенія или чувства (т. е. соотвѣтствующаго движенія). Здѣсь опредѣляется степень красоты, поэтическая сторона музыки, способность ея шевелить душу и доставлять слушателю эстетическое наслажденіе.

3) Наконецъ представленія, группируясь и суммируясь въ большія психическія единицы, передаются и въ третью инстанцію, гдѣ они сводятся на очную ставку съ общими идеями и понятіями даннаго субъекта, и получаютъ критическую оцѣнку путемъ сравненія, какъ созданіе искусства. Это по преимуществу область критики.

Послѣ этого музыкальное впечатлѣніе укладывается въ память или какое-то хранилище, уже прочувствованное, опредѣленное и оцѣненное,—такъ что изъ этого своего рода шкапа субъектъ можетъ точно вынимать и опять укладывать прожитый моментъ музыкальнаго впечатлѣнія, т. е. вспоминать ту музыку, которая ему нравилась.

Связь упомянутыхъ трехъ категорій психическихъ процессовъ мы можемъ сравнить съ часовымъ механизмомъ. Пока секундная стрѣлка пробѣгаетъ 60 своихъ единицъ времени, минутная пробѣгаетъ *одну* свою единицу времени, превосходящую первую (секунд.) единицу въ 60 разъ. Несомнѣнно, что и минутная стрѣлка движется, но только на $^1/_{60}$ пространства, пробѣгаемаго секундною стрѣлкою. Но это движеніе незамѣтно для глаза, какъ незамѣтно и движеніе часовой стрѣлки, которая въ тоже

время пробѣгаетъ $^1/_{3600}$ пространства своей единицы времени (часа). Во всемъ этомъ одновременномъ движеніи наше сознаніе однакоже постоянно переходитъ отъ анализа къ синтезу, диффренцируетъ и суммируетъ; сначала ему опредѣляется наименьшая, секундная единица, потомъ 60 секундныхъ ударовъ суммируется въ 1 минуту, а 60 минутныхъ—въ одинъ часовой ударъ. Ощупавъ и опредѣливъ наименьшія части, сознаніе наше слагаетъ ихъ въ большія группы и каждый разъ при этомъ получаются новыя группы высшаго порядка (т. е. болѣе сложныя) и новаго характера (день, сутки, мѣсяцъ и т. д.).

Въ сущности секунды (^{1}), минуты ($^1/_{60}$) и часы ($^1/_{3600}$) нараждаются одновременно, но для нашего ощущенія и сознанія они составляются какъ бы послѣдовательно, другъ послѣ друга. Этотъ постоянный анализъ, и синтезъ, и происходящія отъ того новыя группировки есть уже дѣло мысли человѣка, или лучше сказать—его психическаго механизма, который только такимъ путемъ можетъ ощущать и познавать получаемыя извнѣ впечатлѣнія.

Такая же постоянная смѣна анализа и синтеза, диференцированія и суммированія происходитъ и въ музыкальномъ процессѣ. Нервъ слуха анализируетъ, ощупываетъ и опредѣляетъ тоны, ихъ характеры и комбинаціи, и за симъ докладываетъ о нихъ въ ближайшую высшую инстанцію, гдѣ они суммируются, и съ помощью синтеза получаютъ новый психическій характеръ, образуютъ новый психическій продуктъ: настроенія, чувства, идеи, представленія. Послѣ анализа этихъ продуктовъ, они вновь переходятъ въ высшую инстанцію, гдѣ суммируются въ большія группы, въ новые психическіе продукты, и безсознательно становятся въ параллель, бокъ о бокъ съ готовыми понятіями, сужденіями, воспоминаніями, общими идеями и всѣмъ міросозерцаніемъ субъекта, проникнутымъ его личными вкусами и симпатіями. А разъ они стоятъ

отдѣльно, изолированно,—сейчасъ же начинается работа въ смыслѣ сочетанія ихъ и пріуроченія къ общему міросозерцанію: начинается сравненіе, оцѣнка, и въ результатѣ является сужденіе, приговоръ.

Такимъ путемъ идетъ музыкальное впечатлѣніе, начиная съ невидимыхъ и неслышимыхъ волнъ воздуха и постепенно преображаясь въ слушателѣ въ психическіе продукты, все высшаго и болѣе сложнаго порядка.

Вотъ тѣ общія черты, въ какихъ представляется намъ *механизмъ музыкальнаго впечатлѣнія.*

Въ этой работѣ субъективность слушателя играетъ важную роль, если психологическую часть процесса мы причисляемъ къ «музыкѣ»—и не слѣдуемъ примѣру Ганслика, называющаго «музыкою» только акустическую и физіологическую части процесса. А послѣдовать такому примѣру мы не можемъ, ибо не видимъ предѣльной грани между частями музыкальнаго процесса, которыя мы различаемъ только въ нашей мысли, но которыхъ нѣтъ въ дѣйствительности; музыкальное впечатлѣніе есть одно непрерывное цѣлое, слагающееся изъ объективныхъ и субъективныхъ явленій.

Теорія же Ганслика составляетъ низведеніе музыки съ пьедестала искусства на степень забавы, игрушки,— чѣмъ такъ обижались профессіональные музыканты въ Германіи.

И дѣйствительно, отбросивъ психологическую часть, мы должны были бы выбросить изъ исторіи музыки различные стили и школы, классицизмъ и романтизмъ, направленія и стремленія художниковъ тона, связь музыки съ эпохою и культурою даннаго народа, и почти все то, что даетъ музыкѣ право претендовать на значеніе искусства и на извѣстную роль въ цивилизаціи человѣчества.

Гансликъ такъ и дѣлаетъ. Оставаясь послѣдовательнымъ, онъ находитъ, что «музыкально-прекрасное», соста-

вляющее существо, цѣль и объектъ музыки, не имѣетъ связи ни съ классицизмомъ, ни съ романтизмомъ, но что оно присутствуетъ само по себѣ равно и въ Бахѣ, и въ Бетховенѣ, и въ Шуманѣ. «Только недавно — замѣчаетъ онъ—стали произведенія искусства ставить въ отношеніе и приводить въ связь съ идеями и событіями вѣка; вліяніе того и другаго фактора видно на композиторѣ и его твореніяхъ, и обозначать это полезно для историко-художественной, но не для эстетической (?) музыки. Эстетики нѣтъ до всего этого никакого дѣла: она только ищетъ, что прекрасно именно въ ихъ твореніяхъ, а не внѣ ихъ».

Въ этихъ словахъ просвѣчиваетъ вѣра въ нѣчто безусловно и «вѣчно прекрасное» для всѣхъ вѣковъ и народовъ, тогда какъ прекрасное — условно и временно, и находится въ тѣсной связи съ культурою данной страны. „Прекрасное въ музыкѣ раздѣляетъ судьбу вообще прекраснаго, о коемъ Гете высказался въ слѣдующихъ словахъ: почему я преходяща; о, Зевсъ? спрашивала красота, „Только *преходящее* я и сдѣлалъ прекраснымъ“. И слова эти услышали любовь, цвѣты, юность и со слезами отошли отъ трона Юпитера“.

Любопытно, что эта замѣтка (взятая въ ковычки) приведена тѣмъ же самымъ Гансликомъ въ другомъ его сочиненіи „Новая опера“ (См. предисловіе).

Но и въ своемъ трудѣ о „Музыкально-прекрасномъ“ онъ, Гансликъ, замѣчаетъ: „ни одно искусство не потребляетъ такъ много формъ, какъ музыка; въ 50, даже 30 лѣтъ стираются и изнашиваются модуляціи, каденцы, интервальные ходы, гармоническіе обороты и т. д. О многихъ композиціяхъ, которыя въ свое время стояли высоко надъ уровнемъ обыденности, можно сказать, что онѣ „*были когда то хороши*“. Вотъ и пресловутое „музыкально-прекрасное само по себѣ“! Черезъ 30 лѣтъ оно перестало быть прекраснымъ, а почему? потому что слушатель

измѣнился, выросъ... Значитъ въ объектъ «прекраснаго» входитъ и субъектъ—слушатель.

Въ то время, какъ эстетическая теорія Ганслика отвергаетъ равно классицизмъ и романтизмъ въ музыкѣ, Шуманъ выражался въ діаметрально—противуположномъ смыслѣ. „Я не понимаю даже самой постановки вопроса о возникновеніи романтической школы въ музыкѣ, такъ какъ *романтизмъ составляетъ самую сущность музыки*“.

Тотъ же Гансликъ въ «Новой оперѣ» посвящаетъ цѣлую главу нѣмецкой „романтической школѣ“ въ оперѣ Бетховенъ, Веберъ, Маршнеръ).

И такъ, если музыка—искусство, то въ музыкальный процессъ должна быть привлечена и психологическая его часть. Нѣтъ однакожъ надобности и возможности требовать отъ музыки полной «опредѣленности» ея языка, такъ какъ изъ самаго механизма музыкальнаго впечатлѣнія мы видимъ, что оно само не даетъ объекта, существительнаго, а предоставляетъ приложить его къ музыкѣ—субъективности слушателя. Этотъ своего рода недостатокъ музыкальнаго языка, дающаго только прилагательное или глаголъ, вознаграждается тѣмъ, что при своей неопредѣленности, онъ однакоже даетъ какъ бы алгебраическую формулу, въ которую субъектъ имѣетъ свободу вставлять свои субъективныя чувства, воспоминанія и образы. Когда играютъ напримѣръ Бурю изъ 5-й Симфоніи Бетховена, то конечно каждый слушатель оживитъ въ памяти своей картину родной бури: Швейцарецъ—своей швейцарской, Русскій—своей русской, Шведъ—своей шведской бури, и т. п. Но все то, что есть общаго въ этихъ буряхъ, схвачено въ общей формулѣ бури Бетховена, съ ея каплями начинающагося дождя, внезапнаго вихря, раскатовъ грома и блеска молніи. По теоріи Ганслика, ничего этого нѣтъ въ нотахъ этой бури и звучныхъ волнахъ ею производимыхъ и проникающихъ въ слушателя. Да, скажемъ и мы, ни-

чего бы этого не было, если не существовало слушателя и его психической организаціи. Но разъ безъ слушателя нѣтъ музыки, и разъ она создается только въ немъ самомъ, тогда все это является само собою.

Приведу другой примѣръ. Когда вы слышите пріятный, гармоническій голосъ красивой молодой женщины, которую видите предъ собою, вы испытываете удовольствіе. Если бы человѣку когда либо удалось устроить такой инструментъ, который въ совершенствѣ подражалъ бы этому голосу, то при его звукахъ вы тоже испытывали бы удовольствіе, ибо они вызывали бы у васъ пріятное воспоминаніе о красотѣ молодой женщины. Такое сочетаніе впечатлѣній двухъ органовъ чувствъ: зрѣнія и слуха устанавливается въ нервныхъ центрахъ, какъ одинъ изъ видовъ „ассоціаціи идей“. Теперь представимъ себѣ, что упомянутый пріятный голосъ, по странной случайности, былъ бы данъ не красивой женщинѣ, а безобразному звѣрю, пугавшему васъ въ дѣтствѣ и оставившему крайне-непріятный слѣдъ въ вашихъ нервныхъ центрахъ. Услышавъ его вновь, получили ли бы вы пріятное или непріятное ощущеніе? Физіологически онъ могъ бы быть пріятенъ, но психически вы были бы поражены непріятнымъ ощущеніемъ, которое и пересилило бы пріятное ибо въ нервныхъ центрахъ возсталъ бы образъ ненавистнаго вамъ, безобразнаго звѣря. Такимъ образомъ элементомъ, рѣшающимъ судьбу впечатлѣнія, былъ бы психическій, а не физіологическій процессъ. Тоже самое и въ музыкѣ. Въ ней каждый тонъ, каждый аккордъ, каждый оборотъ мелодіи, имѣютъ свою *предварительную исторію* въ психической жизни слушателя, и связывается съ представленіями другихъ чувствъ и воспоминаніями прежде слышанныхъ звуковъ въ природѣ или въ человѣческомъ обществѣ.

Отсутствіе объекта или существительнаго въ языкѣ музыки производитъ то, что она всегда имѣла и имѣетъ постоянное стремленіе дополнить себя соединеніемъ съ другими искусствами, или по крайней мѣрѣ со словами, дѣйствіемъ, танцами, съ программою, наконецъ, съ — заглавіемъ, которое направляло бы слушателя къ извѣстному объекту или образу, и облегчало бы его выборъ при сочетаніи музыки съ извѣстною идеею.

Защитники чистой формы или „музыкально-прекраснаго“ существующаго „само по себѣ“, видятъ въ этомъ какъ бы униженіе музыки, признаніе ея несамостоятельности какъ искусства—но они забываютъ, что „прекрасное“ существуетъ только для человѣка, и что эстетическое наслажденіе тѣмъ полнѣе, чѣмъ шире захватываетъ оно всю психическую природу человѣка. Религіозное пѣніе и народныя мелодіи потому и понятны большинству и производятъ на него особенное впечатлѣніе, что въ нихъ музыка, сочетавшись съ словомъ, воспроизводитъ настроенія вполнѣ цѣльныя, знакомыя каждому, и глубоко захватывающія психическую природу слушателя.

И точно, эти двѣ „главныя оси музыки“—выражаясь языкомъ Гете—легли въ основу всей западно-европейской культурной музыки, которая развилась на почвѣ „Грегоріанскаго церковнаго пѣнія и народныхъ мелодій“.

Изъ плясовыхъ мотивовъ или „наигрышей“ сопровождавшихъ свѣтское пѣніе мало по малу развилась самостоятельная инструментальная музыка съ ея широкими оркестровыми (симфоническими) формами. Изъ грегоріанскаго пѣнія выросли хоралъ, фигураціи и всѣ сложныя формы многоголосной музыки (полифонія).

Могутъ возразить, что причисленіе субъективнаго элемента къ музыкѣ лишаетъ возможности установить когда либо „объективную“ музыкальную критику, съ какими либо общими обязательными принципами, противо-

дѣйствующими нынѣ существующему произволу въ сужденіяхъ о музыкѣ.

Но хотя и говорятъ „о вкусахъ не спорятъ", тѣмъ не менѣе сходство культуры европейскихъ народовъ весьма помогаетъ тому, что субъекты — слушатели изъ культурныхъ европейцовъ все болѣе и болѣе приближаются къ извѣстному единству, приблизительной одинаковости въ ихъ впечатлѣніяхъ отъ музыки и сужденіяхъ о ней. Бетховена, Шопена, Верди, Гуно и др. любятъ и цѣнятъ во многихъ культурныхъ странахъ, не смотря на различія въ окраскѣ національнаго духа каждаго народа въ отдѣльности. Это конечно не мѣшаетъ каждому меломану имѣть свои спеціально-излюбленные роды въ музыкѣ, наиболѣе соотвѣтствующіе его темпераменту и музыкальной подготовкѣ.

Отвѣтимъ также на возраженіе — что мы превращаемъ музыку въ не—самостоятельное искусство, когда указываемъ на естественное стремленіе ея сочетаться со словомъ или другимъ искусствомъ, для пріобрѣтенія объекта или „существительнаго". Но это стремленіе ея обще со всѣми искусствами: каждое изъ нихъ порознь удовлетворяетъ только извѣстной части эстетической потребности человѣка, и пріобрѣтаетъ полноту и импонирующую власть только при извѣстныхъ сочетаніяхъ искусствъ съ идеями и обстановкою.

Вся древность, всѣ первобытные народы не знали раздѣленія искусствъ: музыка, слова, танцы, извѣстная обстановка сочетаются въ ихъ религіозныхъ и бытовыхъ обрядахъ, составляя важный элементъ ихъ культуры. — И въ новѣйшее время не видимъ ли мы стремленій къ соединенію искусствъ въ церкви, въ оперѣ, въ празднествахъ? Не мечталъ ли объ этомъ Вагнеръ въ своемъ «произведеніи будущности» и не стремился ли онъ къ осуществленію этого идеала въ своемъ Байретскомъ театрѣ? Еще

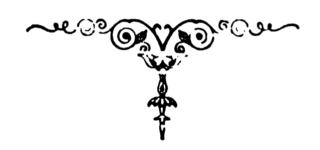
ранѣе его, когда академическое музыкальное общество въ Бреславлѣ хотѣло исполнить музыку къ оперѣ «Эвріанта» въ концертѣ, Веберъ писалъ: «Эвріанта есть чисто драматическое произведеніе, дѣйствіе коего находится въ связи съ соединеннымъ дѣйствіемъ всѣхъ родственныхъ искусствъ; если ее лишить этой помощи, то она не произведетъ никакаго впечатлѣнія».

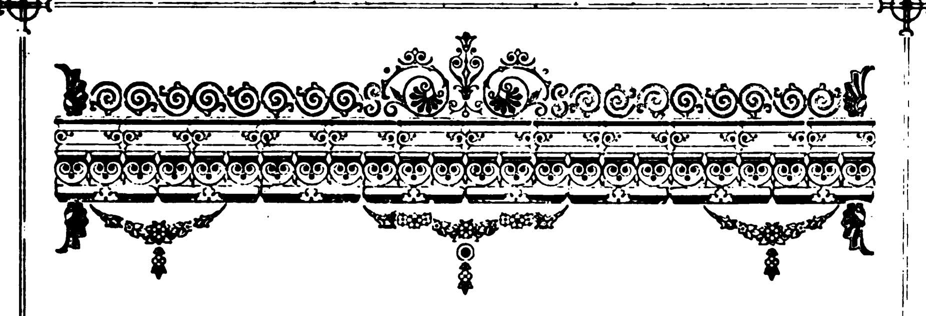
Оказывается, что Веберъ былъ сознательнымъ предшественникомъ усвоеннаго потомъ Р. Вагнеромъ направленія въ оперномъ дѣлѣ, съ тою лишь разницею, что онъ не писалъ—благодаря богатству своей музыкальной природы — такихъ безконечно-убійственныхъ разговоровъ подъ оркестровую музыку, какими наводнилъ Вагнеръ свои оперы.

Мы разобрали механизмъ музыкальнаго процесса такъ, какъ онъ представляется намъ изъ практики и въ своей естественной послѣдовательности. Но мы не приводимъ здѣсь научныхъ доказательствъ въ пользу такого объясненія какъ потому, что это не входитъ въ планъ настоящей статьи, такъ и потому, что при неразработанности «музыкальной психологіи», многое въ ней еще и не можетъ быть научно доказано. Тѣмъ не менѣе, подробное разсмотрѣніе каждаго элемента музыки въ отдѣльности (тона, ритма, мелодіи, гармоніи) и дѣйствія его въ психическомъ смыслѣ можетъ пролить много новаго свѣта въ этой малоизслѣдованной области, и это можетъ быть выполнено только въ спеціальномъ сочиненіи.

П. П. Сокальскій.

Одесса. 1-го Января 1887 года.





Объ акварельной живописи

(изъ бесѣдъ въ Одесской Рисовальной Школѣ).

Съ будущей недѣли *), согласно постановленію дирекціи школы, нѣкоторымъ изъ васъ предстоитъ посѣщеніе класса акварельной живописи подъ руководствомъ извѣстнаго акварелиста нашего Э. С. Вилье, столь обязательно предложившаго нашей школѣ свою кисть и знанія. Считаю моимъ долгомъ, исполняя въ тоже время и желаніе нѣкоторыхъ изъ моихъ слушателей, предварительно ознакомить васъ въ краткой бесѣдѣ съ исторіей этой интересной отрасли изобразительнаго искусства вообще и живописи въ частности. Само названіе ея акварель (отъ итальянскаго acquarello или acquerello—«водяная краска») прямо опредѣляетъ характерный признакъ техники этого искусства, въ подробное изложеніе которой не пускаюсь, разъ не считая себя близко посвященнымъ въ ея тайны, а затѣмъ находя это просто излишнимъ въ виду предстоящаго вамъ уже курса, такъ сказать, «изъ первыхъ рукъ» почтеннаго въ этой отрасли спеціалиста. Ограничусь только самыми общими замѣчаніями.

Подъ акварельной живописью обыкновенно разумѣется художественное письмо или рисунокъ водяными крас-

*) Въ октябрѣ 1886 г. Примѣч. Ред.

ками, которыми данную поверхность покрываютъ (въ противоположность технике масляной живописи) не вплотную, а более—менее прозрачно, давая такимъ образомъ возможность просвечивать ей изъ подъ жидкаго ихъ слоя.

Последнее составляетъ признакъ или отличительную черту акварели отъ родственной ей живописи *гуашью* (плотными не прозрачно кроющими красками). Прозрачность же акварели достигается какъ жидкимъ растворомъ краски, такъ и самой манерой ея прокладки на матеріале.

Матеріаломъ служитъ обыкновенно бумага разныхъ сортовъ, большею частью плотная и крупнозернистая (такъ называем. фирмы Whatmann'a) или шереховатый papier torchon,—но пишутъ также и на пергамине, шелку, атласе, дереве и др. (безъ грунтовки).

Краски въ акварели употребляютъ больш. частью такъ назыв. соковыя (у немцевъ Saftfarben),—изъ растительныхъ веществъ, легко растворимыя въ воде; однако въ последнее время для акварели стали изготовлять и минеральныя краски (какъ известно по природе непрозрачныя), делая ихъ пригодными путемъ тщательной промывки и измельчанія «красильныхъ земель», такъ что теперь съ точки зренія количественнаго богатства и разнообразія колеровъ палитра акварелиста можетъ съ честью поспорить и съ масляной живописью. Красильныя вещества измельчиваются въ порошокъ, растираются на порфировой плитке съ примесью воды и (какъ вяжущаго начала) чистой аравійской камеди (gummi arabicum) или же со смесью, изготовленной изъ получасти той же аравійской, получасти сенегальской камеди и одной части белаго кандиса. Въ торговлю краски идутъ или въ жидкомъ виде, такъ назыв. медовыя (съ глицериномъ) въ чашечкахъ или жестяныхъ флаконахъ, или въ сухомъ (въ

плиткахъ). Послѣдніе не менѣе легко растворяются въ водѣ *). Для прокладки свѣтлыхъ мѣстъ (бликовъ) часто употребляютъ непрозрачную Кремзеръ-вайсъ.

Акварельныя кисти обыкновенно изъ мягкаго волоса, подешевле—бѣличьи и по дороже калапковыя, барсучьи (такъ назыв. большіе «флейцы») и даже соболиныя; въ нѣкоторыхъ случаяхъ щетинныя. Что касается размѣровъ изображеній—то въ акварели, какъ и во всякой живописи,—это дѣло произвола—вѣрнѣе вкуса, привычки, обычая и акварелистъ столь же въ правѣ предложить нашему вниманію малыя (обыкновенно называемыя *миніатюрами*—особливо бывшія въ ходу въ средніе вѣка—на пергаминѣ, слоновой кости и т. п.), какъ и самыя большія (въ послѣднее время въ Англіи—чуть не въ полусаженныхъ листахъ).

Прошлое акварели хотя не велико, но тѣмъ не менѣе для археолога и историка искусства довольно любопытно. Хотя акварель, какъ самостоятельное (по сравненію съ масляной живописью) искусство является таковымъ только въ наши дни и въ строгомъ смыслѣ насчитываетъ себѣ не болѣе

---

*) Болѣе употребительныя въ акварели краски: *синія* и *фіолетовыя*—bleu mineral, bleu d'azur, bleu de prusse, cendre bleue, indigoblau, laque violette; *зеленыя*—cendre verte, laque verte, vert mineral, vert de prusse, vert olive, vert vegetal, vert de vessie, vert anglais; *желтыя, коричневыя* и *бурыя*—gummigutte, jaune de chrome clair, jaune de chrome foncée, jaune de Naples, jaune d'or, ocre jaune, Bistre, brun rouge, brun van Dyck, ocre brune, ocre de rue naturelle, ocre de rue brulée, sepia, sepia colorée, terre d,Jtalie brulée, terre de Sienne, terre de Sienne brulée, terre d,ombre, (умбра) brulée и простая, terre de Cologne (Кельнская земля); *розовыя* и *красныя*—laque carminée foncée, laque carminée rose, laque ecarlate, ocre rouge, rouge indien, rouge de Saturne, rouge de Venice, sanguine (Röthel), Vermillon (киноварь); *сѣрыя* и *черныя*—gris de Payne, noir d'ivoir, teinte neutre (Neutraltinte); *бѣлыя*—blanc d'argent. Болѣе дорогія: bleu de cobalt, brun de Mars, carmin fin, carm. superfin, carm. extra, carm. brulée, carm. de garance (Krappcarmin), graphite, jaune indien, jaune de Cadmium, jaune de Mars, orange de Mars, outremer (ультрамаринъ), outremer foncée, rouge de Mars, sang de dragon (драконов. кровь) Smalteblau, verte de Cobalt, vert emeraude (изумрудная зелень), violet de Mars и др..

одного вѣка,—но въ широкомъ значеніи письма водными красками можетъ себѣ найти примѣры еще въ глубокой старинѣ. Такъ напримѣръ, Египтяне уже употребляли въ стѣнной живописи акварельныя краски, изготовленныя на водномъ растворѣ аравійской камеди. Они покрывали поверхность стѣнъ такъ называемымъ *стюкомъ* *), чертили по немъ контуръ рисунка красными углубленными линіями, грунтовали бѣлой краской и расцвѣчивали отдѣльныя части. Подобную же технику встрѣчаемъ въ стѣнной живописи Этрусковъ. Трудно думать, чтобы акварельное письмо не было извѣстно столь многостороннимъ въ изобразительномъ искусствѣ народамъ, какъ Греки и Римляне, къ сожалѣнію ничего опредѣленнаго по этому вопросу у классическихъ писателей не встрѣчаемъ, издѣлій же акварельной ихъ техники къ намъ пока не дошло.

Зато техника стѣнныхъ фресскъ въ христіанскихъ катакомбахъ явно свидѣтельствуетъ объ акварели. Контуры рисунковъ обведены здѣсь густыми черными штрихами, тѣльныя части проложены въ красноватыхъ тонахъ, одежды—чаще въ голубомъ, красномъ или желтомъ, тѣни обозначены послѣдующей прокладкой колеровъ тѣхъ же основныхъ мѣстныхъ тоновъ. Позже вошло въ обычай класть тѣни зеленью. Кромѣ стѣнной живописи, мало помалу акварельная живопись начинаетъ появляться среди

---

*) *Стюкомъ* (итальянское Stucco) называется приготовляемая изъ гипса, извести и песку масса, въ началѣ мягкая и легко формируемая, позже твердѣющая,--которою покрывались каменныя и деревянныя стѣны. Употреблялся также стюкъ на изготовленіе всякаго рода лѣпныхъ архитектурныхъ орнаментовъ, какъ снаружи, такъ и внутри зданій. Въ томъ и другомъ случаяхъ примѣненія--извѣстенъ былъ уже Грекамъ и Римлянамъ, расписывавшимъ часто по немъ красками и позолотою роскошные орнаменты. Забытый въ средніе вѣка, онъ снова былъ открытъ въ XIV-мъ вѣкѣ въ Италіи и съ тѣхъ поръ вошелъ въ широкое употребленіе и только въ недавнее время встрѣтилъ себѣ соперника въ терракотѣ. Особенный видъ стюка-такъ называемый въ итальянскомъ зодчествѣ stucco lustro (у нѣмцевъ--Gipsmarmor)--служитъ для облицевки деревянныхъ стѣнъ и колоннъ и, поддаваясь искусной полировкѣ, близко имитируетъ настоящій мраморъ. Примѣч. Редак.

возникающей въ древне-христіанскую пору миньятюры и среди книжныхъ иллюстрацій. Уже въ то время—рѣзко замѣтно различіе въ техникѣ акварели отъ гуаши. Тогда какъ въ гуашныхъ миньятюрахъ рисунокъ углублялся въ грунтъ иглою,—въ акварели набрасывали его штифтомъ съ серебрянымъ остріемъ, проводили линіи перомъ, обмакнувъ послѣднее въ чернила (смѣсь лампадной копоти съ камедью), а затѣмъ расцвѣчивали свѣтлыми непрерывными тонами, иногда усиливая перомъ детали (напр. складки одежды и т. п.). Встрѣчаемъ также тѣни, тушеванные синью,—а для бликовъ примѣненными непрозрачныя бѣлила. Свѣдѣнія объ акварельной техникѣ этого періода можно найти въ трактатѣ *Гераклія* «De coloribus et artibus Romanorum» и въ сочиненіяхъ нѣмецкаго монаха *Θеофила* *). Византійцы въ своихъ миньятюрахъ преимущественно пользовались блестящей гуашной техникой, хотя были знакомы и съ акварелью, о которой здѣсь не распространяюсь, отсылая желающихъ къ цѣнному труду по византійской живописи нашего византолога проф. Н. П. Кондакова **), нынѣ вторично выходящему въ свѣтъ уже во французскомъ роскошномъ изданіи съ предисловіемъ извѣстнаго историка искусства лейпцигскаго профессора А. Спрингера.

Романскій періодъ западно-европейскаго искусства оставилъ намъ довольно скудное число книжной миньятюры перомъ съ легкой акварелью; болѣе часты они въ первую эпоху готики (именно въ Германіи). Переходъ ко второй эпохѣ готическаго стиля, въ которой входитъ въ моду миньятюрное письмо по византійской манерѣ (т. е. сплошными непрозрачными красками),—представляютъ два прекрасныхъ памятника: возникшіе въ половинѣ XIV-го

*) *Theophilus mon.* „Diversarum artium schedula“, конца XI-го и начала XII-го вѣка.

**) „Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей“. (Съ атласомъ). Одесса 1876 г.

вѣка (около 1350 г.) *кодексы Камбрейской библіотеки*, въ которыхъ наряду съ гуашами фигурируютъ и акварели—и *Библія* въ *національной Парижской библіотекѣ* съ 5124 маленькими, иллюминированными перомъ изображеніями (сцены изъ Ветхаго и Новаго Завѣта). Отъ тойже эпохи дошли до насъ нѣкоторыя наставленія и рецепты изъ области акварельной техники, напр. въ трудѣ *Ценнини*—«книга объ искусствѣ», гдѣ изложена манера акварели *школы Джіотто*. Изъ этого сочиненія мы узнаемъ, что джіоттисты уже знали отдѣлку акварелей въ тѣняхъ (хотя тѣнили ихъ только прибавкой черни), кромѣ того видимъ, что выборъ красокъ не ограничивался лишь одними растительными (какъ это встрѣчаемъ въ указаніяхъ вышеупомянутыхъ Гераклія и Теофила), но сталъ количественно и качественно разнообразнѣе и богаче. Вообще съ XV-го вѣка уже возможно констатировать фактъ существованія акварели въ нынѣшнемъ ея значеніи хотя, конечно, далеко не въ современныхъ размѣрахъ и техникѣ. Пока въ книжныхъ иллюстраціяхъ XV-го вѣка преобладаетъ болѣе живопись гуашью, акварельныя же краски находятъ себѣ богатое приложеніе къ расцвѣчиванію ксилографій (т. е. полученныхъ типографскимъ путемъ оттисковъ на бумагѣ съ изображеній—гравюръ, рѣзанныхъ на деревѣ). Подобное, такъ сказать, ремесленное художество производилось чисто механически особыми лицами, называвшимися иллюминистами и Briefmaler'ами т. е. писцами, иллюминировавшими красками кромѣ рисунковъ еще разныя письма и грамоты по заказу. Посредствомъ нарочито изготовленныхъ патроновъ *) расцвѣчивали они

*) „Патрономъ" въ техникѣ ремесленной живописи обыкновенно называютъ вырѣзанные изъ плотной бумаги, картона, жести или инаго матеріала модель, выкройку иль узоръ, служащіе образчикомъ для нанесенія механически контуровъ рисунка (такъ называемый шаблонъ или лекалъ) или прокладки на данной поверхности набойной кистью черезъ прорѣзы сплошной однотонной краски (такъ называемое трафаретное письмо). Примѣч. Редак.

иногда довольно живыми красками игральныя карты (только что вошедшія тогда въ моду), иконки святыхъ, портреты и изображенія интересныхъ для публики событій, что и продавалось на рынкахъ въ видѣ летучихъ листковъ. Даже гравюры на мѣди (до XVII-го вѣка) расписывались иногда акварелью. Но это, повторяемъ, было не искусство, а ремесло.

Иначе пользовались акварелью художники выступившей уже на сцену эпохи *Возрожденія*. Дѣйствительно въ XVI вѣкѣ акварель явилась уже какъ средство компонованія, дававшее возможность художнику (раньше исполненія задуманной картины) судить объ ея эфектѣ, при наложеніи тѣни на очеркъ или сеніею, или китайской тушью. Такъ *Рафаэль* напр. исполнялъ извѣстные рисунки картоновъ для обоевъ, хранящіеся въ Гэмптонъ-кортѣ. Особенно въ Германіи—весьма любимы въ ту пору рисунки перомъ, кой-гдѣ легко расцвѣченные, черно оттушеванные въ тѣняхъ и мѣстами покрытые бѣлилами. Многочисленные примѣры подобнаго рода живописи можно найти въ каждой изъ большихъ заграничныхъ коллекцій рукописныхъ рисунковъ, такъ напр. въ Вѣнской «Albertina» между прочими фигурируютъ и картины уборовъ пера *Альбрехта Дюрера*. Отъ Дюрера къ намъ дошелъ собственноручно писанный (1497 г.) портретъ (теперь въ Имгофенской коллекціи въ Нюренбергѣ). Написанъ онъ на холстѣ водными красками, къ сожалѣнію сильно попортившимися уже къ половинѣ XVII-го вѣка. Другая знаменитость нѣмецкаго «ренесанса» *Гансъ Гольбейнъ* часто набрасывалъ свои портретные этюды карандашемъ, а въ извѣстныхъ мѣстахъ слегка окрашивалъ акварелью. Много писалъ акварелью и *Лука Лейденскій*; у голландскихъ же мастеровъ (особливо пейзажистовъ) вошло въ моду наводитъ эскизные наброски черной или коричневой краской; этимъ достигались свѣтовые эфекты, неуступавшіе гравюрамъ.

Но по истинѣ моднымъ занятіямъ стала акварель лишь въ XVIII-мъ вѣкѣ; ей посвящали время не только художники, но и многіе диллетанты. Акварель въ этомъ вѣкѣ характеризуется той же чертой, которой отмѣчается вообще вся художественная продукція вѣка мастеровъ Версаля и Тріанона: особенное пристрастіе къ вычурности и къ тонкимъ декоративнаго характера деталямъ, какъ это всего яснѣе проявляется въ портретахъ—миньятюрахъ гуашью на слоновой кости и шелку. Сепія и китайская тушь играли тогда большую роль. Туристы путемъ акварели пытаются не только запечатлѣвать въ альбомахъ мѣстныя красоты природы, но даже дѣлать снимки съ масляныхъ картинъ великихъ мастеровъ Возрожденія. Гете въ своей «поѣздкѣ по Италіи» упоминаетъ о подобныхъ копіяхъ акварелью, сдѣланныхъ его земляками *Тишбейномъ*, *Гакертомъ* и др. Въ такихъ копіяхъ акварелистъ старался передать всю глубину красокъ и эфекты освѣщенія масляннаго оригинала. Кажется достигалось это слѣдующимъ образомъ: картина предварительно подмалевывалась на сѣро, потомъ расцвѣчивалась акварелями и въ тѣняхъ, особливо «тѣльныхъ» мѣстахъ лессировалась.

Самой быстрой въ развитіи явилась акварель на полѣ ландшафта и въ области архитектурныхъ изображеній, которыя къ тому времени уже выступаютъ на сцену, какъ самостоятельныя произведенія искусства—и благодаря которымъ и сама акварель, не смотря на пройденныя вѣка, только теперь, т. е. въ концѣ XVIII-го вѣка ставится прочно, какъ вполнѣ автономная отрасль живописи. Ареной этого возвышенія акварели, такъ сказать ближайшей свидѣтельницей ея возмужалости была Англія, гдѣ подъ вліяніемъ талантливыхъ художниковъ сложилась даже собственная ея школа, вскорѣ вступившая съ успѣхомъ въ конкуренцію съ масляной живописью, школа понынѣ цвѣтущая, и манера которой получила въ цѣлой Европѣ почти исключительное значеніе.

Не смотря однако на краткій, всего вѣковой ходъ этого періода зрѣлости, всетаки даются замѣтить и въ немъ различныя фазы. Начало школы положено въ исходѣ прошлаго столѣтія, когда *Смитъ* (обыкновенно именуемый Варвикомъ Смитомъ) свои въ тонкихъ контурахъ начертанные карандашемъ рисунки сталъ покрывать свѣтлосѣрой (изъ смѣси голубой, красной и желтой) краской, потомъ ужъ вырабатывалъ на ней тѣни и затѣмъ расцвѣчивалъ соотвѣтственными колерами. Изгнавъ изъ акварельной живописи малопригодную для нея китайскую тушь, Смитъ въ остальной техникѣ почти оставался еще вѣренъ унаслѣдованной отъ прежнихъ вѣковъ манерѣ. Подобно ему *Гозенсъ* († 1794 г.), котораго тоже можно причислить къ основателямъ акварельной школы въ Англіи, началъ расписывать рисунки сѣрой и коричневой красками, давая въ свѣтлыхъ мѣстахъ оттѣнки красной и голубой.

Гиртингъ († 1802), тонировалъ грунтъ сильнѣе и былъ весьма искусенъ въ группировкѣ цвѣтовъ и вообще распредѣленіи красокъ. Его примѣру слѣдовалъ *Котманъ* въ своихъ изображеніяхъ итальянской и сѣверной природы. Къ пейзажистамъ примкнули и фигурные живописцы *Кристаль* и *Ливерсижъ* съ болѣе выработаннымъ уже и въ этой области колоритомъ.

Съ Гиртингомъ соперничалъ оригинальный *Турнеръ*, эмансипировавшій уже тѣмъ акварель, что прокладывалъ краски безъ предварительной подмалевки рисунка, вырабатывая тѣни ужъ непосредственно на проложенныхъ колерахъ. Онъ достигъ еще невиданныхъ дотолѣ акварельной живописью глубины и огня красокъ. Гиртинга и Турнера, строго говоря, и должно считать родоначальниками современной акварельной техники, появленіе которой въ свѣтъ можно безъ большой ошибки отнести къ началу именно текущаго (XIX-го) столѣтія. Дальнѣйшее развитіе этой техники взяли на себя въ Англіи первыя два по

времени акварельныхъ ея общества: Society of painters in water-colours (основано 1805) и Instute of painters in water-colours, и въ теченіи двадцати лѣтъ выработали цѣлую школу, которую вполнѣ заслуженно можно назвать *школой чистаго стиля*, такъ какъ ея представители стойко удерживали основной ея характеръ отъ позднѣйшихъ постороннихъ вліяній—отчасти съ континента. Благодаря ей англійскіе акварелисты теперь вправѣ и въ силахъ соперничать съ масляной живописью въ области всякаго рода жанроваго письма, владычествуютъ въ пейзажѣ, портретѣ, такъ называемомъ «домашнемъ затишьи» или мирномъ жанрѣ и съ равной виртуозностью трактуютъ и большія историческія темы. Картины ихъ размѣрами достигаютъ многихъ квадратныхъ футовъ. Напримѣръ *Брайвитъ*, смѣшивая водныя краски съ пастелью—производилъ этимъ такое же впечатлѣніе на зрителя, какъ—отъ масляной картины передъ ея лакировкой. Изображаемыя имъ (картины часто значительныхъ размѣровъ) сцены природы весьма поэтичны. Къ такимъ же смѣло и успѣшно вторгающимся въ область масляной живописи (какъ по сюжетамъ, такъ и по манерѣ, обработкѣ и достигаемымъ эфектамъ) акварелистамъ должно отнести, напр. *Каттермоля* (1800—68), любившаго разрабатывать историческія или взятыя изъ Шекспира темы въ широкомъ, живомъ и пастели-подобномъ изложеніи.

Всѣхъ вышедшихъ изъ англійской школы акварелистовъ едва-ли возможно перечислить; укажемъ нѣкоторыхъ, болѣе извѣстныхъ: въ *пейзажѣ*—работали Коплей, Фильдингъ (ландшафты въ большомъ стилѣ), извѣстный уже намъ Турнеръ, Каллау, Глоуэръ, В. Миллеръ, Станлей, Давидъ Коксъ (1783—1859), писавшій картины родной природы въ широкомъ, эскизномъ и полномъ дѣйствія изложеніи, Ландзеръ, Тэйлоръ, изображавшіе кромѣ пейзажа въ большихъ, сильно написанныхъ картинахъ еще

животную и охотничью жизнь (часто среди горнаго ландшафта). Немного позже Ричардсонъ и А. В. Гунтъ (1790—1864); послѣдній (скорѣе жанристъ) извѣстенъ одиночными фигурами молящихся, читающихъ, дѣтей-сиротъ, въ размѣрахъ часто близкихъ къ натурѣ, большой мастеръ писать также цвѣты, плоды и мирный жанръ; еще позднѣе Фриппъ, Гардингъ, Бонингтонъ, Давидсонъ, Биркель и др. Есть и маринисты: Кукъ, Дунканъ (весьма вѣрный природѣ и безъ склонности къ эффектной утрировкѣ); въ *исторической* живописи—I. Джильбертъ, Г. С. Марксъ, Ф. Шильдсъ, Г. Варренсъ и др.; въ *жанрѣ*—Г. Бареттъ, Т. С. Куперъ, Добсонъ, Гринъ, Г. Геркомеръ, I. Ф. Люисъ (1805—76; превосходный восточный жанръ), Ф. Вальнеръ и весьма извѣстный Топланъ; въ *архитектурномъ* пейзажѣ кромѣ С. Прута († 1852),— оставившаго послѣ себя изображенія архитектурныхъ памятниковъ чуть ли не всѣхъ столицъ Европы и писавшаго ихъ обыкновенно въ однотонномъ колоритѣ, но всегда—чистомъ, свѣтломъ и блестящемъ освѣщеніи,—заслуживаютъ памяти Нашъ, Робертсъ, Гаге, Станфильдъ.

Но самымъ выдающимся однако является все-таки пейзажъ, къ которому акварель примѣняется безъ всякаго усилія и съ лучшими результатами. Дѣйствительно, акварель именно тамъ у мѣста, гдѣ идетъ дѣло о воспроизведеніи чисто колоритныхъ эфектовъ; тѣлесное и детальное не лежатъ въ ея природѣ. Акварельныя краски, дающія безконечное множество оттѣнковъ и, слѣдовательно, доставляющія возможность вызывать въ зрительномъ аппаратѣ оптическія иллюзіи, тѣмъ самимъ и являются въ высшей степени годными для передачи въ картинѣ самыхъ разнообразныхъ настроеній атмосферы,—являются незамѣнимыми въ передачѣ нѣжныхъ, такъ сказать лѣтнихъ или воздушныхъ тоновъ. Это происходитъ отъ природы какъ самихъ красокъ, такъ и уже извѣстной вамъ тех-

ники письма: передать масляной краской прозрачность воздуха—дѣло весьма трудное и въ большинствѣ случаевъ не дается столь счастливо, какъ въ акварели, въ которой сквозь прозрачные тоны красокъ прозираетъ бѣлый бумажный фонъ; по необходимости компактная, такъ сказать, пастельная накладка краски въ масляной живописи, какъ вамъ извѣстно, придаетъ часто облакамъ тяжелый не воздушный характеръ, производитъ въ зрителѣ непріятное впечатлѣніе тѣлесности. Что еще болѣе не служитъ къ авантажу масляныхъ красокъ (особливо въ пейзажѣ) это то, что отъ вліянія воздуха и свѣта (вѣроятно химическаго разложенія по преимуществу ихъ минеральнаго состава) и отъ несвоевременнаго письма лучшіе колера ихъ темнѣютъ, тускнѣютъ (жухнутъ) и отстаютъ отъ грунта. Послѣднее никогда не можетъ случиться съ акварелью, сравнительно легкій процессъ писанія которой въ тоже время и болѣе опрятенъ. Но въ то время какъ воздухъ и перспектива—лучшія стороны акварельнаго ландшафта, отдѣлка перваго плана картины, конечно, далеко уступаетъ масляной живописи. Однако новѣйшіе англійскіе, итальянскіе и испанскіе акварелисты въ послѣднее время изумляютъ насъ и передачей пластическихъ деталей. Много посодѣйствовало современному процвѣтанію акварели и улучшеніе въ химическомъ производствѣ красокъ, прочно сохраняющихъ основные тона свои, а также доведенное нынѣ до высокаго совершенства и разнообразія изготовленіе акварельной бумаги.

Новѣйшая англійская техника акварели, нашедшая себѣ послѣдователей во многихъ странахъ и континета, въ общихъ чертахъ слѣдующая. Послѣ того какъ на бумагѣ (иль на шелку) нанесенъ карандашемъ въ легкихъ (тонкихъ) контурахъ рисунокъ, покрываютъ заднійфонъ (воздухъ) горизонтальными полосами нужныхъ тоновъ посредствомъ широкой, плоско сжатой кисти изъ собольяго иль бѣлячь-

яго волоса, окунутой въ весьма жидкій растворъ краски. Рисовальная планшета или мольбертный станокъ ставятся съ умѣреннымъ наклономъ, чтобы слились края этихъ отдѣльныхъ жидкихъ полосъ. Мѣста для облаковъ или сохраняютъ отъ краски, прикрывъ ихъ вырѣзками изъ бумаги, въ соотвѣтственныхъ мѣстахъ наложенными,— или вымываются чистой водой. Употребленія кроющихъ бѣлилъ должно избѣгать. Средній и передній фоны кроются мѣстными тонами съ изъятіемъ бликовъ (или ихъ впослѣдствіи отмываютъ какъ и облака). Чтобы выполнить особенно тонкіе детали, напр. траву, листья или блестящіе блики на тѣлесныхъ частяхъ или тканяхъ (штофахъ) пользуются слѣдующимъ пріемомъ: или смачиваютъ указанныя мѣста водою и немного спустя извлекаютъ краску пропускной бумагой или замшевымъ лоскуткомъ,—или удаляютъ краску скоблильнымъ ножемъ. Строгіе Англійскіе акварелисты такими пріемами достигаютъ тончайшихъ деталей, не прибѣгая къ гуаши; впрочемъ въ послѣднее время на этотъ счетъ не такъ уже совѣстливы и именно въ фигурныхъ сценахъ у новѣйшихъ акварелистовъ Англіи можно встрѣтить чуть не преувеличенное пользованіе кроющими бѣлилами и сильное примѣшиваніе къ краскамъ камеди, отъ чего передній фонъ ихъ картинъ кажется—писаннымъ гуашью.

Пока этимъ мы и ограничимся объ англійской акварели—и въ заключеніе скажемъ лишь нѣсколько словъ о ея школахъ на континентѣ. Дѣло въ томъ, что акварель, ставшая въ Англій чисто національнымъ родомъ искусства, на континентѣ не вездѣ еще доросла до той же высоты.

Ближе всего къ англійскимъ французскіе, потомъ итальянскіе и испанскіе акварелисты. Въ Парижѣ (также и въ Брюсселѣ) образовались на манеръ англійскихъ общества акварелистовъ, устраивающія ежегодныя свои выставки. Первые по времени французскіе акварелисты (апо-

столъ которыхъ работавшій въ Парижѣ англичанинъ *Бонингтонъ*) примыкали по манерѣ и техникѣ къ Турнеру и Гиртингу, позже стали вырабатываться во французской акварели мѣстныя свои особенности, такъ какъ акварель здѣсь скоро стала моднымъ искусствомъ, и кромѣ диллетантовъ ей посвящали свои досуги даже такіе крупные художественные таланты какъ *Делакруа*. За Бонингтономъ послѣдовалъ цѣлый рядъ мастеровъ акварели: Гюэ, Декампъ, Жоанно, Гюденъ, Рокеплапъ, Л. Буланже, Пантейль и наконецъ современные главари французскаго *Societé des aquarellistes* — Эженъ Лями, Изабей, Г. Баронъ. Выдающіеся пейзажисты: Ф. Л. Франсэ, І. Жакемаръ, Изабей (отецъ), Губеръ, Увріэ, Гюэ, Форъ и др.; въ жанрѣ блистаютъ Эд. Детайль, Бершеръ, Е. де-Бомонъ, Бернъ-Белькуръ, Л. Лелуаръ, А. де-Невилль и др.; въ портретѣ извѣстны Дорэ, Оливье, Грандъ;—въ письмѣ животныхъ Ламбертъ,—цвѣтовъ и мирномъ жанрѣ Жаниенъ, Редутэ, Депортъ и Мартэнъ—Бушеръ. Сверхъ того въ Парижѣ пошла въ ходъ еще и акварель на шелку и атласѣ—для вѣеровъ; послѣдніе расписываются не только фабричнымъ способомъ (въ большинствѣ женскими руками), но также и крупными художниками какъ напр. Дорэ и Детайль *). Вообще во Франціи акварель приняла немного иной чѣмъ въ англіи пошибъ. Здѣсь больше стараются писать не большіе, законченные номера, а скорѣе малыя, эскизнаго характера вещицы, въ которыхъ легко и быстро переданы бѣглые помыслы художника. Такіе мастера живописи какъ Деларошъ, Гуденъ, Жоанно и имъ подобные трактуютъ акварель лишь какъ побочную вѣтвь живописи и скорѣе съ цѣлью удовлетворять модной тогда страсти къ альбомамъ. Старыя французскія акварели писаны еще въ ан-

*) Въ Декабрѣ истекшаго года пожаловала къ намъ и въ Одессу подобная художникъ-мастерица, француженка г-жа Луиза Дюмуленъ, устроившая выставку своихъ акварельныхъ издѣлій; гуаши недурны, акварели довольно слабы.
Примѣч. Редак.

глійской манерѣ,—въ настоящее же время господствуетъ, повторяю, легкая эскизная отдѣлка, больше бьющая на эфектъ и сразу предлагающая художнику возможность подѣлиться съ зрителемъ художественнымъ остроуміемъ и часто просто личными причудами. Слѣдуетъ упомянуть, что въ самое новѣйшее время *Детайль* и *де-Невиль* сдѣлали съ блестящимъ успѣхомъ попытку соединить акварель съ гуашной живописью, а вмѣсто бумаги употреблять тонкій картинный холстъ,—хотя въ общемъ должно признаться, что въ послѣднее время акварель во Франціи не въ особенномъ ходу. Занимающіеся ею художники работаютъ всетаки больше въ англійскомъ стилѣ (въ такомъ родѣ напр. *Делакруа младшій*). Другой выдающійся талантъ *Т. Валеріо* (1819—79)—болѣе сдѣлалъ для этнографіи, чѣмъ для акварельнаго искусства (весьма вѣрное изображеніе многихъ народностей восточной Европы). Заслуживаютъ вниманія еще жанристы Декампъ, Раффэ (военныя сцены), Жирардъ и незабвенный Гаварни.

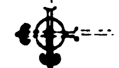
Въ Германіи чуть не до «сороковыхъ годовъ» крѣпко держались въ акварели стараго обычая подмалевки тушью и нейтральтинтомъ. Скверный «воздухъ» и слабую воздушную перспективу съ одной стороны, кропотливую отдѣлку деталей съ другой замѣчаемъ почти у всѣхъ нѣмецкихъ пейзажистовъ въ акварели первой половины нашего вѣка. Выдающіеся художники пользовались акварелью болѣе для различныхъ чертежей, плановъ и особенно иллюстрацій—напр. Карстенсъ, Шредтеръ, Нейрейтеръ (въ Мюнхенѣ), Швиндъ. Сказочные—фантастическіе образы въ иллюстраціяхъ этого послѣдняго, романтически настроеннаго художника, хорошо извѣстные нѣмецкой публикѣ, дѣйствительно, благодаря легкой воздушной отдѣлкѣ акварельтинтомъ, носятъ своеобразную, словно безтѣлесную внѣшность и сіяніе, трудно достижимыя другими средствами. Картинную

манеру акварельнаго письма проложилъ въ Германіи впервые *І. А. Кохъ*, за которымъ послѣдовала, особливо въ архитектурныхъ изображеніяхъ, цѣлая семья акварелистовъ *Альтъ* (Яковъ, Рудольфъ и Франць). Но самымъ виднымъ нѣмецкимъ акварелистомъ вышелъ однако сложившійся подъ руководствомъ Изабея—*Эд. Гильдебрандтъ*. Только у него принципъ чистаго колорита выдвинулся на первый планъ; предметное, въ смыслѣ кропотливой отдѣлки вещественныхъ деталей, не составляетъ для него болѣе существеннаго интереса, напротивъ все стремленіе художника разрѣшается въ нюансахъ красокъ. Въ противоположность ему *Ф. Селлени* весь центръ тяжести направляетъ въ своихъ работахъ на предметное. Въ срединѣ между ними стоитъ *Карлъ Вернеръ* (изъ Лейпцига). Изъ всѣхъ нѣмецкихъ акварелистовъ его произведенія по силѣ красокъ могутъ быть приравниваемы къ англійскимъ и французскимъ, а что касается точности и добросовѣстности рисунка—даже превосходятъ. Въ той же почти манерѣ пишутъ: Б. Фидлеръ (въ Тріестѣ)—картины изъ Венеціанской природы, Египта и Сиріи и Г. Л. Фишеръ. Въ жанрѣ извѣстны: Л. Пассини и І. Коссакъ (въ Краковѣ). Мастерски владѣетъ акварелью и *А. Менцель* (въ Берлинѣ); онъ даже первый, развившій здѣсь технику акварели до возможности удовлетворять ею всѣ требованія, нынѣ ей поставленные искусствомъ. Тутъ же въ Берлинѣ Бирманнъ и Отто, школа котораго особенно культивируетъ портретъ; рядомъ съ ними въ прусской столицѣ пользуются извѣстностью какъ способные акварелисты П. Мейергеймъ, Кернеръ, Л. Спангенбергъ, Пфлюградтъ, К. Гребъ, А. Гершель и Зальтцманъ. Въ знаменитомъ своей художественной академіей Дюссельдорфѣ славится Шейренъ, а въ Вѣнѣ, кромѣ Альтовъ и Селлени, отличаются Гейнрихъ, Эмануилъ Стеклеръ, Агрикола, Фендъ. Кромѣ того недавно (какъ извѣщаютъ художественные органы печати)

въ Вѣнѣ по примѣру другихъ городовъ (Брюсселя, Лондона и Парижа образовался цѣлый акварельный клубъ, который 5-го Мая 1886 года открылъ свою первую выставку въ количествѣ около 210 померовъ. Цѣль клуба не только взаимное содѣйствіе въ дѣлѣ совершенствованія избранной спеціальности, но и привлеченіе публики къ этой прекрасной отрасли изобразительнаго искусства. Между произведеніями выставки особенно фигурировали рисунки Рудольфа Альта, президента клуба Анджело Трентина, Эд. фонъ Лихтенфельса, Людвига Ганса, Фишера, Алоизія Грейля, Карла Фрешля. Членовъ клуба до пятидесяти, около десятка членовъ корреспондентовъ (между ними и Стеклеръ) и близко сорока «любителей».

Въ Италіи и Испаніи акварель стоитъ не только выше германской, но по смѣлости и многосторонности мотивовъ и пространственнымъ размѣрамъ произведеній не стоитъ назади и англійскихъ, со свойственной романскому темпераменту живостью превосходя послѣднія остроуміемъ и легкостью. Знаменитые акварелисты Италіи— Рандаинни, Іорисъ, Ципріани, Томба, Франчески, Эттоферъ, Кореллі, Фабрель, Маріано, Ферраріо, Габани, Синьорини, Аурели и Галофре; въ Испаніи послѣ предвѣстника мѣстной акварели Фортуноса, стоятъ Виллегасъ и Уссель.

Въ Россіи акварель искусство еще весьма новое (среди публики почти мало извѣстное) не смотря на то, что въ стѣнахъ С.-Петерб. Академіи Художествъ практикуется издавна. Чуть-ли не патріархъ этого рода живописи у насъ профес. *Люд. Осип. Премацци* (род. изъ Милана), извѣстный спеціалистъ акварели вообще и ея *пейзажа* (итальянскіе сюжеты) въ частности, въ которомъ однако въ послѣднее время является уже позади новыхъ акварелистовъ,—съ чертами отживающихъ пріемовъ, отчего кажется подчасъ сухъ, холоденъ и въ эфектахъ тоновъ для русскаго пейзажиста скорѣе условенъ, чѣмъ прав-



дивъ. За то онъ безъ соперниковъ въ архитектурныхъ темахъ (внутренности зданій, храмовъ и ихъ фасады) особливо въ законченности деталей. Ему вмѣстѣ съ тѣмъ въ большей или меньшей степени обязаны наукой нѣкоторые изъ послѣдующихъ русскихъ акварелистовъ; изъ такихъ между прочимъ укажемъ на академика *Мих. Яков. Вилліе* (род. 1828) тоже пейзажиста (прелестные виды Франціи, Италіи, съ прозрачной водой, чудесными солнечными закатами). Къ пейзажистамъ же въ акварели должно отнести и извѣстнаго *мариниста* профес. *А. П. Богданова* (живетъ въ Парижѣ) и нашего почтеннаго преподавателя *Э. С. Вилье*, котораго картины нынѣ получили большой успѣхъ на выставкѣ въ Бухарестѣ, а высоко художественныя (и научно драгоцѣнныя) изображенія памятниковъ и видовъ Константинополя (гдѣ послѣднее время жилъ г. Вилье) готовятся въ фототипіяхъ къ изданію въ свѣтъ въ трудахъ VI-го археологическаго съѣзда *). Чуть-ли не по его инниціативѣ въ Петербургѣ нѣсколько лѣтъ тому назадъ возникъ по примѣру западной Европы кружокъ акварелистовъ, устраивающій выставки русскихъ и иностранныхъ, прежнихъ и новыхъ акварелей. На послѣдней таковой, открытой въ Мартѣ этого года въ залахъ Имп. Общ. Поощр. Художествъ, очень хороши были пейзажи: *Бегрова* (морскіе этюды и виды приморскихъ городовъ),— г. *Бенуа* нѣжной прелестью и привлекательностью сюжетовъ (солнечные закаты надъ озеромъ и на взморьи, осенніе мотивы съ богатымъ «воздухомъ»), давно извѣстнаго вамъ *Попѣнова* (съ всегда присущей этому реалисту вѣрностью тоновъ), плодовитаго иллюстратора Каразина (впрочемъ не всегда строгаго акварелиста изъ-за подражанія новымъ французскимъ мастерамъ въ примѣшиваніи, какъ

*) Уже вышли въ его I-мъ томѣ и въ трудѣ проф. *Н. П. Кондакова* „Византійскія церкви и памятники Константинополя“ Одесса 1886 года.

Примѣч. Редакц.

мы ужъ это говорили, къ акварели гуаши и всякой иной красящей приправы). Раньше (на Московской всероссійской выставкѣ 1882 г.) въ акварельномъ пейзажѣ выступали А. А. Рѣдковскій, Н. Н. Перелыгинъ и преподаватель перспективы въ С.-Петербургской Академіи Ѳ. А. Клагесъ. Въ *архитектурной* акварели работали (уже покойный) Д. А. Резановъ, В. А Гартманъ (1834†1873, особливо проекты художественныхъ и характерныхъ декорацій къ постановкѣ русскихъ оперъ), Н. С. Черкасовъ и др. Въ *историческомъ* жанрѣ должно упомянуть профес. *В. П. Верещагина* и особливо *К. Ѳ. Гуна* (1830†1877) ученика С.-Петербургской Академіи Художествъ *). Въ *бытовомъ* жанрѣ (точнѣе этнографическомъ) встрѣчаемъ (покойнаго) академика К. И. Филиппова, В. А. Боброва, А. И. Стрѣлковскаго (всѣ три экспонировали на выставкѣ 1882 г.),— колоритнаго *К. Маковскаго* (восточный и кавказскій жанръ), давно извѣстнаго и своеобразно типичнаго *Трутовскаго* (малороссійскій), характернаго и занимательнаго Бильдерлинга и им. Но особенно блестящими за послѣднее время въ русской акварели стали — сродный бытовому жанру — *животный* жанръ и *портретъ*. Въ первомъ отличаются (прибавимъ — правдивѣе чѣмъ въ масляной живописи) проф. *Н. Е. Сверчковъ* (лошади во всѣхъ положеніяхъ и всевозможной обстановкѣ) и особенно самый даровитый изъ всей семьи наслѣдственныхъ, такъ сказать, акварелистовъ Соколовыхъ *П. П. Соколовъ*, знаменитый своими типами и сценами изъ простонароднаго и охотничьяго быта (на выставкѣ этого года особенно отличились его «конная Лебедянская ярмарка» и «травля волка»), строгій акварелистъ, лишь въ крайнихъ случаяхъ прибѣгаю-

*) Написанный имъ (въ 1872 г.) „канунъ Варѳоломѣевской ночи“ (лигистъ пришивающій крестъ на шляпу) одесская публика имѣла случай видѣть на посѣтившей насъ въ концѣ прошлаго года передвижной академической выставкѣ.
Примѣч. Редак.

цій въ акварельномъ письмѣ къ гуаши. Особенность его работъ—движеніе, порывъ и стремительность. «Его лошади подъ охотниками и ярмарочными барышниками», вполнѣ вѣрно замѣчаетъ художественный критикъ выставки, «просто выскакиваютъ изъ рамы. Онъ ихъ пускаетъ фасомъ, въ самомъ неуловимомъ ракурсѣ, прямо на зрителя, и онѣ мчатся на него во всю прыть; онъ ихъ осаживаетъ на полномъ скаку, и онѣ садятся на заднія ноги на вашихъ глазахъ; онъ имъ даетъ шпору, и ужь онѣ такъ вотъ и готовы сняться съ мѣста... Все это и положеніе всадниковъ, то пригнувшихся къ лукѣ сѣдла, то привставшихъ на стременахъ,—все кипитъ жизнью и движеніемъ. Если у П. Соколова пляшетъ подгулявшій мужикъ, то ужъ онъ пляшетъ такъ, что всѣ косточки ходятъ. Случается даже хватитъ и черезъ край..., При такой горячности работы рисунокъ проигрываетъ въ строгости, но впечатлѣніе получается охватывающее.... *) Зато въ акварельномъ портретѣ (имѣвшемъ не такъ давно еще почтеннаго себѣ представителя *И. П. Раулова* (1825†1869) первенствуетъ теперь *А. П. Соколовъ* рядомъ съ г. *Александровскимъ*. Оба—акварелисты строгой школы и многія изъ произведеній обоихъ могутъ служить образчиками чистой акварели: они сквозны, гармоничны, легки, прелестны. Излюбленныя ими женскія головки отличаются изяществомъ, вкусомъ письма, нѣжностью кисти и часто колоритны. Характерныя мужскія и женскія (старческія) лица пишутся «планами», широко, пластично, — рельефно и сильно вылѣплены. Третій изъ братьевъ М. П. Соколовъ извѣстенъ акварельной *миньятюрой* (портретами на слоновой кости, рисунками къ Новому Завѣту). Отецъ всѣхъ трехъ П. Соколовъ былъ въ свое время тоже большой мастеръ въ акварельной жи-

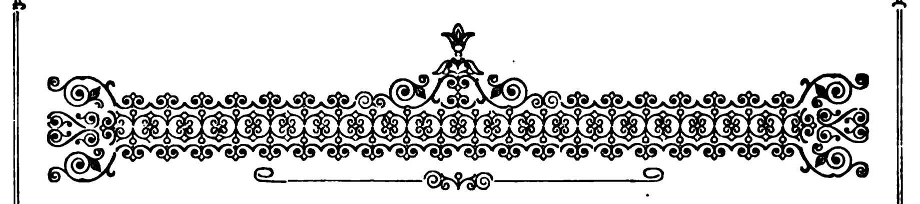
*) Рус. Мысль 1886 г. мѣсяцъ Май.

вописи. Вообще мы должны замѣтить, что этому интересному роду живописи удѣляютъ въ большей или меньшей степени свои досуги почти большинство изъ нынѣ работающихъ живописцевъ и среди приведенныхъ нами именъ не всѣ исключительно лишь специализируютъ акварель. Къ примѣру укажемъ на *Рѣпина*, какъ вамъ извѣстно, исключительно живописца масляными красками; между тѣмъ написанный имъ акварелью портретъ профессора Менделѣева на той же мартовской акварельной выставкѣ нынѣшняго года признанъ самымъ сильной и колоритной изъ всѣхъ на выставкѣ работъ. Интересуется акварелью и прекрасный полъ: на выставкѣ 1882 г. въ Москвѣ, сколько помнится, были портретъ, архитектурный и бытовой жанръ *О. А. Кочетовой*, и цвѣты г-жи *Лундаль* *). Изъ всего сказаннаго мною о русской акварели можно все-таки заключить, что не смотря на количественную ея скромность, качественная ея сторона стоитъ уже на довольно приличной ступени и можно надѣяться, что усиліями петербургскаго кружка акварелистовъ подвинется у насъ это искусство и количественно. Пожеланіемъ ему въ этомъ дѣлѣ успѣха и вамъ будущимъ адептамъ этого искусства преуспѣянія заканчиваю настоящую мою бесѣду съ вами объ акварели. Желающіе ближе ознакомиться съ исторіей акварели могутъ обратиться къ статьѣ Редгрева (Redgrave) въ его каталогѣ акварельной коллекціи South-Kensington'скаго музея въ Лондонѣ. Руководствъ къ акварели въ художественной литературѣ Европы весьма много; лучшія— *Jännicke* Handbuch der Aquarellmalerei (Stuttg. 1877); *Schmidt'a* Technik der A-le (Leipz. 1884) и переводное съ англійскаго *Barret'a* Anleitung zur A—le (Stuttg. 1881) оба выдержавшія уже 5 изданій. Большіе труды: *Cassagne*

*) Къ живописи водными красками въ широкомъ смыслѣ относятъ также довольно распространенное на Западѣ и у насъ письмо *сепіей* и *тушью*, но говорить объ этомъ видѣ (?) акварели пока не входитъ въ нашу задачу.

Traité d'aquarelles (Paris 1875); *Ciceri* Cours d'aquarelles (ib 1879) съ 48 таблицами и новѣйшее *Gerard'a* Traité pratique d'aquarelle enseignée par l'aspect, avec notice explicative (15 таб. in f°) изд. Ducher, Paris 1885. *Penley'я* English School of painting in water-colours (нов. изд. 1870); *Hatton'a* Hints for sketching in water-colours; *Rowbotham* Landscape-painting in water-colours и др.

А. А Матвѣевъ.



ВОСПОМИНАНІЯ

изъ художественной поѣздки по Италіи.

Въ прежнее время, чтобы пробраться въ Италію изъ Вѣны, нужно было неминуемо спуститься вплоть къ Тріесту. Теперь къ услугамъ путешественника путь болѣе прямой—по новому проходу Тарвисъ. Переѣздъ въ этомъ мѣстѣ черезъ Альпы, дѣйствительно, великолѣпный и по красотѣ невпримѣръ сильнѣе общеизвѣстнаго Бреннерскаго. Сказать бы, вздумалось Италіи привѣтствовать здѣсь взоры путника красотами болѣе положенной ей нормы. Локомотивъ быстро уноситъ васъ изъ среды потоковъ, скалъ и снѣжнаго лона грандіозно дикой природы, долго подавлявшей васъ своимъ внушительнымъ видомъ. Но вотъ проходъ за вами; вашъ путь растетъ все въ ширь и итальянскій пейзажъ уже успѣлъ очаровать васъ магической своей прелестью. Но... этотъ край взаправду чудная страна контрастовъ: среди смѣющихся мирныхъ полей и деревень внезапно того гляди вдругъ и предстанутъ вашимъ очамъ участки, будто сорванные съ хол-

стовъ *Сальватора Розы* [1]). Вдали предъ вами высятся по по дикимъ скаламъ и утесамъ гнѣзда—городки, которымъ по плечу лишь роль вертепа для племени бандитовъ; такова напримѣръ Джемона. Тутъ стоянка поѣзда едва-ли двѣ минуты, но своеобразно дивный ландшафтъ уже запечатлѣлся въ вашей памяти, какъ фантастическое видѣніе. Когда приближаетесь къ Италіи, ваше сердце невольно охватываетъ глубокое волненіе; нельзя не воскликнуть классическое—«hic est Italia diis sacra». Въ самомъ дѣлѣ, только благодѣтельное и возлюбившее человѣка божество могло взять этотъ край подъ свое особенное покровительство: Римляне вели весь родъ своихъ героевъ отъ Энея, но вѣдь Эней былъ сынъ Венеры и кому-же, какъ не богинѣ красоты, присутствовать въ прекрасный день творенія этого чуднаго полуострова. Дѣйствительно, Италія совмѣстила всѣмъ и всѣ приманки и красоты: туристъ, археологъ, историкъ, художникъ или просто любитель искусствъ всѣ взираютъ на нее, какъ на «обѣтованную землю»... Но узнать Италію съ одного взгляда или, какъ говорятъ художники, «ala prima», можетъ быть только дѣломъ неосуществимой химеры. Это чудо, которое надобно разсмаковать, какъ тонкому лакомкѣ; скороспѣлый туристъ рискуетъ въ теченіи немногихъ даже мѣсяцевъ вояжа быть подавленнымъ физической усталостью; тогда его восторгъ и удивленіе ослабѣютъ и чувство внутренняго довольства замѣтно уменьшится. Совѣтъ простой:—съумѣть сдержать себя въ наплывѣ ощущеній, тогда вся

---

[1]) Salvator Rosa (1615—73) знаменитый живописецъ, почти самоучка, вѣрнѣе—изъ школы самой природы, такъ какъ съ 18 лѣтъ бродитъ по дебрямъ Апуліи и Калабріи, пробираясь (говорить преданіе) даже въ шайки бандитовъ. Работалъ въ Римѣ и Флоренціи. Многосторонній талантъ (историч. сюжеты, жанръ, пейзажъ, портретъ, гравюра, поэзія, музыка). Произведенія почти во всѣхъ галлереяхъ Европы, большинство во дворцѣ Питти (во Флоренціи); изъ выдающихся „Заговоръ Катилины“ (тамъ-же) и „Сраженіе“ (въ Луврѣ). Но слава Розы — *пейзажъ* (часто фантастическій) съ мрачными и сильными сюжетами

свѣжесть и чувствительность къ впечатлѣніямъ, вся живость духа будутъ у васъ въ экономіи. Вотъ почему рѣшилъ на этотъ годъ я ограничиться лишь Умбріей и Тосканой, впередъ и строго начертавъ себѣ весь планъ художественныхъ студій.

Однако надобно владѣть не нашего вѣка героизмомъ, чтобы промчаться въ четверть часа по лагунамъ Адріатики, не завернувъ въ Венецію, увядшую, но все же незабвенную «царицу морей», хотя-бы этотъ чудный городъ зналъ уже вдоль и поперекъ!.. Но раньше данъ зарокъ; какъ быть? приходится, читатель, по неволѣ стать героемъ надъ собой: очаровательная Италія это волшебница, предъ которой силою, а все оружіе долой! Я поспѣшилъ, глаза зажмуря, во Флоренцію... Однако мужества хватило не надолго: Падуя отмстила за Венецію. Вечеромъ я былъ уже въ стѣнахъ первой, ровно въ тотъ моментъ, когда туристу volens nolens, а остается только забраться подъ одѣяло въ «albergo della Stella d'Oro», архаическій готель, въ которомъ, кажется, ничто не измѣнилось чуть не съ прошлаго еще вѣка.

Падуя 8-го Іюня.

Падуя—городъ ученый! Основанный въ немъ [2]) въ 1222 г. университетъ пользуется и понынѣ славой одного изъ первыхъ университетовъ въ Италіи. Источникъ археологи-

---

и моментами природы: дикія ущелья, мрачныя дебри, стремительные потоки, скалистые берега съ вечернимъ сумракомъ, бурной ночью, бушующимъ моремъ, съ фигурами разбойниковъ, солдатовъ, пустынниковъ; эфектъ — на контрастахъ свѣта и тѣни. При всей самостоятельности и оригинальности замѣтно, что стиль слагался на почвѣ школы неаполитанск. натуралистовъ (особл. Рибера и Фальконе), хотя въ его картинахъ горитъ огонь художественной концепціи и реализмъ лишь въ благородной мѣрѣ. Біографіи написаны: его современникомъ Baldinucci (Venez. 1830) и Cantù (Mil. 1844). Сочин. lady Morgan „Life and times of. Sal. Rosa“ — рядъ поэтич. измышленій. *Ред.*

[2]) императоромъ Фридрихомъ II Гогенштауфеномъ, а по другимъ — не ранѣе 1260 г. (утвержд. папою Урбаномъ IV въ 1263 г.). Въ текущее десятилѣтіе въ немъ болѣе сотни преподавателей и девятисотъ слушателей; библіотека

ческихъ студій всегда живо струился въ этомъ городѣ;— за то значительно медленнѣе здѣсь шло развитіе искусства. Только не ранѣе, какъ съ первыхъ годовъ XV го вѣка, Падуя создала замѣтную въ исторіи искусства школу живописи, гдѣ блистаютъ имена *Франческо Скварчіоне* и Андрея Мантеньи. [3]) До того Падуя была данницей Тосканы: Джіотто, *Паоло Уччелло*, Донателло, *фра-Филиппо Липпи* проживали въ ней по нѣскольку разъ, всегда отплачивая за гостепріимство замѣчательными плодами своей кисти [4]).

въ 120,000 томовъ, древнѣйшій въ Европѣ ботаническій садъ, обсерваторія, гимназія, лицей, техническая школа, земледѣльческій институтъ, академія наукъ и искусствъ, музей и 3 театра. (См. Gennari Annali della città di Padova. 3 т., 1804; Cappelletti Storia di Padova. ib. 1875). *Ред.*

[3]) Francesco Squarcione (1394—1474) падуанецъ. Этюдами съ антиковъ и скульптурными подлинниками, добытыми въ Греціи и Италіи, создалъ первый какъ-бы академію художествъ и оригинальную школу живописи съ реалистическимъ направленіемъ, въ которой подъ вліяніемъ университета ревностно изучались перспектива и античная скульптура (впрочемъ не столько съ внутренней идеальной, сколько съ внѣшней декоративной ея стороны — возможно пластической передачи формъ). Черты школы: отчетливость и точность изображенія (строгое и рѣзкое обозначеніе формъ), костюмъ, аксессуары, архитектурная обстановка и растительный орнаментъ по античнымъ образцамъ; пластическая сторона преобладаетъ надъ живописной — общее расположеніе композицій напоминаетъ барельефъ; отсюда сухость и жесткость. Болѣе учительскій чѣмъ творческій талантъ С—не не выдается ни числомъ, ни достоинствомъ картинъ. Мадонна съ младенцемъ (въ Падуѣ) кажется единственное произведеніе съ подлинной помѣткой и датой (1447 г.; см. Selvatico Fr. Squarcione. Padua 1839). Историческая заслуга Франческо—въ ученикахъ его школы, первоклассный мастеръ которой падуанецъ Andrea Mantegna (см. прим. 14). *Ред.*

[4]) Paolo Uccello (1397—1475) — живописецъ Тосканской школы; обозначаетъ собой переходъ отъ направленія Джіоттовскаго стиля къ натурализму. Считается основателемъ линейной перспективы, хотя это не всегда оправдывается его одноцвѣтными фресками (въ Santa Maria Novella во Флоренціи), скорѣе обнаруживающими смѣлыя попытки въ раккурсѣ. Зато внимателенъ къ свѣтописи. Болѣе удаченъ въ наблюденіи живой дѣйствительности (лошади въ батальной картинѣ галереи „Уффицій“ во Флоренціи). Ему приписываютъ „Тріумфъ Петрарки“ (Флоренція) и „Св. Іеронима“ (Мюнхенъ).

Fra Filippo Lippi (1406—1469) флорентинецъ, Кармелитскій монахъ, живописецъ Тосканской школы, бурная жизнь котораго (если вѣрить Вазари,—въ плѣну у Корсаровъ въ Африкѣ; похищеніе монахини Лукреціи Бути; жизнь при дворѣ Медичи) отразилась въ характерѣ его произведеній. Учился

Конечно, прежде всего пустился я отдать поклонъ великому *Джіотто*[5]), его твореніямъ въ часовнѣ Мадонны «*dell'Arena*». Воздвигнутое между 1306 и 1309 г. Энрико Скровеньо это «совершенство въ согласованіи декоратива съ конструкціей»—украшеній съ постройкой вправѣ заставить васъ предположить, что Джіотто въ одно и тоже

на фрескахъ Мазаччіо (во флорентійской церкви Кармелитовъ) и въ раннихъ произведеніяхъ мягкостью кисти, нѣжностью выраженія и свѣтомъ колорита напоминаетъ Фіезоле (поклоняющ. Младенцу Мадонны—берлинск. музея и флорент. академіи), позже обнаруживаетъ чувственный разгулъ фантазіи и „мірское" настроеніе, такъ какъ живая натура, неспособная къ величавому стилю Мазаччіо, легко обратилась къ изображенію радостей повседневной жизни; поэтому трактуетъ религіозные сюжеты со свѣтской развязностью тѣлоположеній и жестовъ и замѣтнымъ реализмомъ. Лица его Мадоннъ, ангеловъ, святыхъ представляютъ живую индивидуальность (часто портреты, напр., съ той-же Лукреціи) и съ легкой его руки идетъ т. сказ. направленіе идеализированно-портретныхъ Мадоннъ, получившихъ художественную законченность у Рафаэля. Вообще въ его произведеніяхъ проявляется уже реалистическое направленіе. Писалъ во Флоренціи, Падуѣ, Сполето; посылалъ картины въ Римъ и Неаполь; лучшіе: 1) *фрески* (житія св. Стефана и І. Крестителя съ фигурами поразительной реальности, гдѣ персонажи изъ живыхъ лицъ двора Медичи) въ соборѣ въ Прато; 2) фрески въ клиросѣ собора въ Сполето (Благовѣщеніе, Поклоненіе пастырей, Успеніе и Увѣнчаніе Богоматери; 3) *отдѣльныя картины* — образа: Рождество Христово и Мадонна среди ангеловъ (обѣ въ Луврѣ; послѣдняя — одно изъ самыхъ строгихъ и важныхъ произведеній, такъ сказ. шедевръ Липпи, близкое къ манерѣ Мазаччіо), наоборотъ Увѣнчаніе Пр. Дѣвы (съ портретомъ молящагося своей Лукреціи Липпи, — въ Флорент. академіи) дышетъ болѣе землей нежели небомъ; Смерть св. Бернгарда (въ соборѣ Прато) и много другихъ въ музеяхъ Берлина и Флорент. академіи. (См. Baldanzi Delle pitture di Fra Filippo Lippi. Prato 1835; Vasari см. примѣч. 21; Crowe u. Cavalcaselle Gesch. d. ital. Malerei въ т. 3 съ литерат.). *Ред.*

[5]) Giotto di Bondone (по Вазари 1276—1336) знаменитый итальянскій живописецъ и зодчій, ученикъ *Чимабуэ*, открывшаго въ маломъ пастухѣ великій талантъ. Быстро развившись, количествомъ и качествомъ работъ онъ не только скоро превзошелъ своихъ современниковъ, но и произвелъ переворотъ въ живописи Италіи (а съ ней и всей Европы). Работы его безчисленны: *фресками* украшены храмы въ Ассизи (сцены изъ житія св. Франциска и Новаго Завѣта), Римѣ, Падуѣ (дѣтство, чудеса и страсти Христовы, Благовѣщеніе и Страшный Судъ), Равеннѣ, Флоренціи, Перуджи, папскій дворецъ въ Авиньонѣ и др.; погибли въ Веронѣ, Феррарѣ и вѣроятно кой-гдѣ еще; большіе *алтарные образа* писались для Рима, Милана, Пизы и проч.; извѣстны еще его „Распятія" и небольшія картины. Особенно выдаются: мозаика „navicella di San Pietro" (спасеніе утопающаго ап. Петра, въ портикѣ храма Петра въ Римѣ); „Тайная Вечеря" и „Вѣнчаніе Св. Дѣвы" (въ S-ta Croce во Флоренціи); надгробныя фрес-

время былъ и писцомъ, и зодчимъ этого зданія. Молельня делль-Арена, счастливо сохранившаяся отъ усилій всеразрушающаго времени, осталась намъ однимъ изъ совершеннѣйшихъ образчиковъ той выразительной художественной цѣльности въ произведеніяхъ искусства, которой характе-

---

ки св. Франциска въ Ассизи (главн. произвед. Д—то); фрески въ S-ta Maria dell'Arena въ Падуѣ. Недавно открыта во Флоренціи часть его фресковъ (въ палаццо Подестà), гдѣ и портретъ Данте. По его планамъ выстроена также и красивая колокольня (S-ta Maria del Fiore) во Флоренціи, въ скульптурныхъ украшеніяхъ которой обнаружилъ Д—то и пластическій талантъ. Но величайшая заслуга — на страницахъ исторіи искусства. Подобно близкимъ друзьямъ своимъ геніальнымъ вѣстникамъ новой поэзіи Данте и Петрарка и новой скульптуры Джіованни Пизано, Джіотто является столь-же геніальнымъ вѣстникомъ и основателемъ новой живописи (итальянской, тосканской фресковой въ частности), первый проломивъ для нее рамки до того господствовавшей византійской условности и проложивъ путь къ искусству вѣрному природѣ. Идетъ онъ не отъ античной скульптуры, а прямо съ наблюденія природы; сохраняя религіозное направленіе прошлаго времени, онъ его выражаетъ подъ новыми формами. Съ него, можно сказать, начинается въ живописи изученіе дѣйствительности. Облагородивъ анатомическія размѣры фигуръ, онъ первый и рѣшился дать имъ драматизмъ движенія (значит. проработанную, вѣрную экспрессію жестовъ и живость тѣлодвиженій) и на мѣсто прежней византійской оцѣпенѣлости у него выступили живое дѣйствіе, дѣйствительная жизнь (съ чертами національно-итальянскаго характера, такъ какъ по жестамъ, типамъ его фигуры принадлежатъ къ окружающему его міру. Отсюда прежняя неуклюжесть и тягота излишества въ костюмѣ уступаютъ у Джіотто вѣрной природѣ, простой, хотя и величаво-благородной драпировкѣ. Раздвинувъ такимъ образомъ кругъ доступнаго къ изображенію, Д—то вмѣстѣ съ тѣмъ для новыхъ художественныхъ помысловъ долженъ былъ создать и новые пріемы и художественную манеру, не имѣя въ прошломъ для этого образцовъ, чѣмъ конечно и объясняется его стремленіе къ характерному и своеобразному и основаніе имъ эпико-историческаго стиля въ противуположность прежнему идеализму церковнаго искусства. Равно и въ техникѣ и въ употребленіи красокъ является Д—то нововводителемъ: давъ послѣднимъ свѣтлость и ясность, онъ вводитъ широкое, пластически-дѣйствующее распредѣленіе свѣта и тѣни. Оставаясь вѣрнымъ въ своихъ фрескахъ старымъ правиламъ расположенія сюжетнаго матеріала, Д—то однако, благодаря умѣнію пользоваться даннымъ пространствомъ и превосходно владѣя композиціей, обрабатываетъ темы въ самостоятельныя картины. Только въ передачѣ животныхъ, деревьевъ и пейзажнаго фона картины не владѣетъ онъ еще вѣрнымъ окомъ, равно какъ разнообразіемъ фигуръ, нерѣдко повторяясь въ головахъ и въ рисункѣ одеждъ. Вѣкъ спустя послѣ его смерти Флоренція почтила гробницу художника мраморнымъ памятникомъ съ рельефнымъ портретомъ Д—то, рѣзца Бенедетто да Маяно. (См. ст. Dobbert'а въ изд. Dohme „Kunst. u. Künstler". Leipz. 1878; Quilter'а „Giotto". Lond. 1880; *А. Вышеславцова* „Джіотто и Джіоттисты" Спб. 1881). *Ред.*

ризуется XIV-й вѣкъ. Состоя всего изъ одного нефа [6]), освѣщаемая, и то съ одной лишь стороны, шестью окнами, заключенная, наконецъ, узкими хорами подъ полукруглой аркой, она (точнѣе плоскія ея стѣны) предлагаетъ кисти художника самое свободное поле для живописи. Джіотто, слѣдуя пріемамъ своихъ предшественниковъ, пріемамъ, ставшимъ достояніемъ и нѣкоторыхъ изъ ему послѣдовавшихъ мастеровъ, раздѣлилъ данное пространство ни лѣпными гзимсами, ни какой-либо рѣзной деревяной подѣлкой, рельефъ которой только тормозилъ-бы и прерывалъ взоры зрителя, — а простыми «нервюрами» [7]) и посредствомъ росписныхъ бордюровъ, которые легко обрамляютъ рисунокъ, не производя ломки и перерыва въ пространственномъ и идейномъ расположеніи и ходѣ дѣйствія самаго сюжета. Въ то время, какъ на тріумфальной

---

[6]) Nef (ναός νεώς, ecclesiae navis, *корабль*) *центральная и самая обширная часть* выработавшагося изъ древней *базилики* христіанскаго *храма*, заключающаяся между входной его частью (πρόναον, narthex) и алтарной (βῆμα, ἱερατεῖον, absis). Она представляетъ обыкновенное продолговатое (продольное съ храмомъ) и прямоугольное (въ схематич. планѣ) пространство, предназначенной для молящейся христіанской общины, а потому въ собствен. смыслѣ составляющее *церковь* (ecclesia, οἶκος), по христіанской символикѣ подобно *кораблю* спасающей человѣка среди бурь „моря житейскаго" и проводящей его къ „вѣчной пристани". Смотря по тому раздѣлено-ли это пространство въ его длину колонами (столбами и т. п.) на нѣсколько *предѣловъ*, различаютъ въ храмѣ *главный* (средній, центральный, большой и болѣе высокій) *корабль* отъ *боковыхъ* (малыхъ) нефовъ, которыхъ можетъ быть два, четыре и болѣе; отсюда (въ суммѣ съ главнымъ кораблемъ) храмы бываютъ „трехпредѣльные", „пятипредѣльные" и т. д. *Ред.*

[7]) *Гзимсъ* въ общемъ смыслѣ архитектурный орнаментъ мелкой поверхности, имѣющій назначеніе ограничивать, подраздѣлять, окаймлять и сопрягать между собою большія поверхности (плоскости стѣнъ, кривыя поверхности колонъ, сводовъ). Гзимсы бываютъ малые (*галтели*) и большіе (*карнизы*) и представляютъ болѣе или менѣе сложныя поверхности, расчленивъ которыя на простыя, получимъ т. наз. *обломы* (moulure), т. е. выступы различныхъ прямыхъ, вогнутыхъ, выпуклыхъ или извивающихся профилей, смотря по которымъ разнообразится видъ и названіе обломовъ (полочка, валикъ, поясъ, плинтъ, фризъ, валъ, четвертной валъ, выкружка, гусекъ, каблукъ и т. п.). *Нервюрами* (nervu-

аркѣ (на супротивъ входа) покоится Спаситель «въ славѣ» (среди ангеловъ), вверху надъ «Благовѣщеніемъ» стѣна, гдѣ открывается дверь, служитъ полемъ для картины «Страшнаго Суда». На боковыхъ стѣнахъ развертываются передъ вами расположенныя въ три ряда (одинъ надъ другимъ) 38 сценъ безъ перерыва, писанныхъ на синемъ фонѣ и представляющихъ вверху житіе св. Дѣвы, внизу земную жизнь Іисуса Христа. Подъ этимъ, какъ-бы въ (фиктивномъ) цоколѣ, между писанными пилястрами стоятъ въ видѣ камей 14 аллегорическихъ фигуръ въ рядъ,—изображенія «добродѣтелей и пороковъ»[8]). Джіотто, когда расписывалъ эту часовню, былъ въ возрастѣ 27—30 лѣтъ. Раньше онъ уже работалъ въ храмѣ д'Ассизи [9]). Объ оставленыхъ имъ здѣсь цѣнныхъ произведеніяхъ кисти найду еще случай говорить въ моихъ «воспоминаніяхъ». Пока—о падуанскихъ. Послѣдніе, съ точки зрѣнія формъ,

---

res, Rippe) назыв. подобныя выдающимся жилкамъ листьевъ (или костямъ рыбнаго остова) *„ребра“* арокъ въ готическихъ („огивныхъ“ или „стрѣльчатыхъ“) сводахъ, расположенныя, смотря по размѣрамъ и плану свода, болѣе или менѣе сложной по немъ сѣтью (обыкнов. звѣздообразно и, конечно, симетрично). Профиль нервюръ въ „ранней готикѣ“ простъ (часть дуги круга) и сама нервюра напоминаетъ колбасовидный валикъ; позже онъ — изъ сложныхъ кривыхъ болѣе тонкихъ и искусныхъ очертаній, а съ XV в. нервюры разукрашиваются гирляндами листвы и т. наз. „висячими узловыми ключами“ (clef pendante), въ которые ребра со всѣхъ сторонъ и упираются. *Ред.*

[8]) G. Lafenestre La peinture italienne (Paris. Quant. edit).

[9]) Assisi (древн. Asisium) городъ въ провинціи Перуджіи (Умбрія), родина поэтовъ Проперція и Метастазіо, и св. Франциска, основателя монашеск. ордена того-же имени, въ „криптѣ“ монастырской церкви котораго онъ и погребенъ. Выстроенная (1228—53) нѣмецк. зодчимъ Якобомъ эта церковь одно изъ замѣчательныхъ произведеній „готики“ въ Италіи, расписана, равно какъ и монастырь, фресками Чимабуэ (колос. Мадонна), Джіотто (Добродѣтели св. Франциска и Мадонна), Таддео Гадди, Мемми, Симона Мартини (житіе св. Мартина), Пуччо Капанна и др. Въ Ассизи замѣчат. еще соборъ „позднероманск.“ стиля (1140), готическая церковь S-ta Chiara (1253), „трехпредѣльный“ купольный, колос. храмъ S-ta Maria degli Angeli (трудъ знам. Виньолы 1569 г. съ фресками Ф. Овербека), прекрасный фасадный портикъ (съ 6 коринеск. колон.) древн. храма Минервы; остатки римскаго водопровода, стѣны этрусской кладки и проч. *Ред.*

кажутся вмѣстившими въ себя чуть не всю итальянскую живопись въ зачаткѣ. Всѣ тѣ ея стороны и художественные вопросы, которые поставлены и рѣшены ею впослѣдствіи: единство дѣйствія, чувство драматизма, законы перспективы, воспроизведеніе пейзажа и архитектуры, нагота, или усвоенный ею позже жанровый костюмъ,—все это, повторяю, является уже отмѣченнымъ въ фрескахъ молельни делль Арена. Ничего болѣе не остается, какъ развить эту блестящую, начертанную рукою мастера программу. Въ извѣстныхъ даже сторонахъ Джіотто просто достигаетъ высоты, которую едвали довелось превзойти кому либо позже. Такъ напр. въ его «Тайной Вечерѣ» (въ той же молельнѣ) апостолы расположены вокругъ стола;—во всѣхъ послѣдующихъ воспроизведеніяхъ этого сюжета, не исключая и принадлежащаго Леопарду да Винчи [10]), ученики

[10]) Lionardo da Vinci (1452—1519) многостороннѣйшій талантъ и одинъ изъ геніальныхъ художниковъ времени „Возрожденія“ въ Италіи; побочный сынъ нотарія флорентійской „Синьоріи„ (городскаго совѣта) Піеро да Винчи и крестьянки. Получивъ начальное воспитаніе въ домѣ отца, уже съ юныхъ лѣтъ посвящаетъ себя изученію математики, механики и др. точныхъ наукъ съ неменьшей ревностью, какъ и занятіямъ изящными искусствами. О первыхъ его произведеніяхъ на этомъ полѣ, равно какъ вообще о его жизни въ первыя 30—40 лѣтъ имѣются отрывочныя и часто сомнительныя извѣстія, такъ какъ заключающіяся въ его біографіяхъ (написанной Вазари и другой краткой, но болѣе положительной „Анонима Миланскаго“) преданія о Л—до сложились уже лѣтъ 30 спустя смерти художника. Твердо установленъ лишь тотъ фактъ, что уже съ 1472 г. Л—до работаетъ какъ самостоятельный мастеръ. Извѣстно также, что одно время онъ практикуется въ мастерской флорентійскаго ваятеля и живописца Вероккіо, хотя ни одного произведенія Л—ва рѣзца пока не нашлось. Въ 1480—81 г. писалъ онъ для церкви флорентійскаго монастыря San-Donato большой алтарный образъ „Поклоненія волхвовъ“, оставшійся лишь въ подмалевкѣ (нынѣ въ флорентійской галлереѣ „Уффицій“), подготовительныя къ этой картинѣ наброски сохранились въ видѣ многочисленныхъ эскизовъ перомъ. Кажется, что къ той-же эпохѣ дѣятельности Л—до должно отнести (неоконченный) образъ св. Іеронима (въ Ватиканской Пинакотекѣ), а если вѣрить Вазари, то ему принадлежитъ и Ангелъ въ картинѣ Вероккіо „Крещеніе Христово“ (во флорент. академіи), отбившій, будто, у послѣдняго охоту заниматься живописью. Приписываемыя Л—ду за это время другія произведенія (Нептунъ, голова Медузы, Мадонна съ кубкомъ и цвѣтами, портреты юноши и Джиневры Бенчи) или не сохранились или документально не оправдываются. Въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ Л—до покидаетъ Флоренцію (не для Милана, какъ прежде думали, а) въ

Христа сидятъ лишь съ одной стороны стола, позируя предъ зрителемъ, такъ сказать, en face. Очевидно, въ этомъ случаѣ Джіотто былъ правдивѣе своихъ потомковъ. На сколько итальянская живопись «Возрожденія» точно слѣдовала начертанной Джіотто программѣ, коснусь одной частности—костюма. Въ фрескахъ упомянутой нами часовни фигуры драпированы по античному. Но это античное долженствовало нѣсколько походить на костюмы, ка-

---

чаянія пріискать себѣ опредѣленное положеніе внѣ Италіи. Изъ писемъ (ему приписываемыхъ за время 1472—83 г.) нѣкоторые изслѣдователи заключаютъ, что Л—до отправился въ качествѣ инжинера на службу къ египетскому султану, которымъ и командированъ въ Арменію урегулировать стокъ водъ ново-образовавшагося отъ горнаго обвала озера (см. по этому вопросу Ch. Ravaisson—Mollien les ecrits de L. de Vinci въ Gazet. des Beaux-Arts. 1881). Въ 1487 (а по друг. ранѣе) Л—до въ Миланѣ на службѣ у герцоговъ Галеаццо и Лодовико Моро. Замѣчательно, что въ письмѣ къ послѣднему Л—до, предлагая свои услуги, выставляетъ, главнымъ образомъ, свои знанія въ области военнаго и инженернаго искусствъ и перечисляетъ длинный рядъ необычайныхъ подвиговъ и произведеній на этомъ полѣ, а о художественныхъ своихъ талантахъ говоритъ только вскользь, какъ о добавочныхъ; на дѣлѣ-же вся художественная дѣятельность Милана, съ появленіемъ Л—до, нашла себѣ въ немъ неоцѣнимаго руководителя. Величайшая его заслуга — основаніе здѣсь изъ многочисленныхъ, сбѣжавшихся къ нему, учениковъ чуть-ли не цѣлой академіи искусствъ, знаменитой въ исторіи итальянской живописи „Ломбардской школы“. Его Trattato della Pittura и T—to della Perspectiva безъ сомнѣнія результаты академической дѣятельности здѣсь Л—до не только кистью, но и словомъ. Цѣлые трактаты о пропорціяхъ человѣческаго тѣла и о его движеніяхъ указываютъ чѣмъ интересовался великій художникъ въ то время, а его рисунки: кроки головокъ животныхъ, цвѣтовъ, архитектуры, ювелирнаго дѣла, машинъ судовъ, разбросанные въ коллекціяхъ (главнымъ образомъ Милана, Венеціи, Флоренціи, Лувра) свидѣтельствуютъ объ неутомимой энергіи въ „этюдѣ“. Двукратная попытка осуществленія проэкта Л—до — сооруженія конной статуи изъ бронзы герцогу Франческо Сфорца была неудачна: планъ произведенія начертанъ былъ слишкомъ колоссально и когда послѣ долгихъ лѣтъ изготовленія форма для отливки была окончена, Леонардо не собрался отлить статую, модель же погибла въ нашествіе французовъ и составить себѣ представленіе объ этомъ произведеніи мы можемъ лишь по изготовленнымъ художникомъ эскизамъ (для формы коня Л—мъ сдѣланы были предварительно самые точные анатомическіе этюды; конь долженствовалъ быть изображеннымъ взвившимся на дыбы). Еще болѣе плачевная судьба, съ художественной точки зрѣнія, написанной имъ въ это-же время (къ 1498 г. менѣе чѣмъ въ 4 года) знаменитой картины „Тайной Вечери“ на стѣнѣ трапезы монастыря Santa Maria delle Grazie. Дабы имѣть возможность до мельчайшихъ подробностей закончить свое произведеніе, Л—до

кіе художникъ имѣлъ предъ очами; но, съ другой стороны, въ его-же фрескахъ кой-гдѣ робко, но встрѣчаются одежды модъ XIV столѣтія — и вотъ источникъ, откуда вышли раньше идеалистическое теченіе живописи XIV вѣка, облачавшее фигуры по античному, позже теченіе реалистическое XV вѣка, свободно одѣвавшее библейскіе лики въ современный художнику костюмъ. Что касается общаго расположенія живописи (картинъ) въ часовнѣ dell'Arena, съ

взамѣнъ бывшихъ въ ходу до того времени фресковыхъ (водныхъ) красокъ употребилъ масляныя, отъ чего при дурной постройкѣ и сырости зданія, близости монастырской кухни, наводненіи 1500 г. уже къ половинѣ XVI в. картина полупилась, поблекла и выцвѣла, а благодаря варварскому обращенію позднѣйшихъ монастырскихъ зодчихъ, пачкуновъ-реставраторовъ и солдатъ 1-й франц. республики, въ настоящее время различается только издали и даетъ лишь слабую идею первоначальнаго произведенія, впрочемъ значительно дополняемую уцѣлѣвшими оригинальными картонами къ нѣкоторымъ головамъ, этюдами, нѣск. бѣглыми эскизами и наконецъ копіями учениковъ Леонарда (напр. Марко д'Оджіоне); по нимъ-то сдѣлана попытка воспроизвести „Тайн. Веч." въ гравюрѣ *Рафаэля Моргена*, сдѣлавшаго ее одной изъ популярнѣйшихъ картинъ въ мірѣ, хотя гравюра въ сущности невѣрна и искажаетъ выраженіе лицъ. Къ этой-же эпохѣ относятъ Мадонну со св. Анной и Іоанна Предтечу. Изгнаніе французами Людовика Мора изъ Милана (1499 г.) заставляетъ Л—до переселиться во Флоренцію; въ 1502 г. онъ уже на службѣ у Цезаря Борджіа, который и назначаетъ его, какъ инженера, инспекторомъ крѣпостей въ своихъ средне-италійскихъ владѣніяхъ (къ этому времени, если только не раньше, принадлежитъ фрескъ Мадонны въ монастырѣ S-t Onofrio въ Римѣ). Но политическія событія уже слѣдующаго года побуждаютъ Л—да вернуться во Флоренцію (1504), гдѣ онъ и пишетъ знаменитый портретъ Моны-Лизы (Mona-Lisa) т. н. „Ioconda" (нынѣ въ Луврѣ). Тутъ-же городской совѣтъ поручаетъ ему (въ конкурсѣ съ Микель Анджело) украшеніе фресками palazzo della Signoria; Л—до избралъ для стѣны „залы суда" эпизодъ изъ выигранной флорентинцами битвы при Ангіари. Изготовленный картонъ возбудилъ всеобщіе восторгъ и удивленіе; къ сожалѣнію интриги враговъ не дали окончить начатый фрескъ (1506 г.), раздѣлившій въ концѣ-концовъ печальный жребій и знаменитой конкурсной картины Микель Анджело „купающіеся воины" (уничтожены даже картоны), и отъ обѣихъ намъ остались лишь предварительные этюды и скверная старая репродукція отдѣльныхъ группъ, напр. „бой за знамя". Слѣдующіе годы Л—до жилъ попеременно то во Флоренціи, то въ Миланѣ, а въ 1514 г. посѣтилъ съ учениками миланцами Римъ (на конкурсъ съ Микель Анджело проэкта гробницы папы Юлія) по вызову Giuliano Medici, который даже отвелъ художнику особое помѣщеніе въ Ватиканѣ. Однако два года спустя (кажется изъ-за неудачи въ конкурсѣ) Л—до, по приглашенію Франциска I, является во Францію, гдѣ, проживя всего около 5 лѣтъ, умираетъ въ м. Cloux (возлѣ Амбуаза). Количество закон-

точки зрѣнія ихъ декоративнаго для этого зданія ансамбля, то оно только достойно обожанія: часовня Мадонны — это своего рода духовная энциклопедія. Сверхъ того въ имитаціяхъ архитектурнымъ обрамленіямъ фресокъ я замѣтилъ чисто античные мотивы, какъ напр. «іоники» (oves)

ченныхъ Л—мъ картинъ незначительно, и принадлежность безспорно доказана лишь для немногихъ. Изъ приписанныхъ ему, за время пребыванія во Франціи, извѣстностью (хотя сомнительной принадлежности) пользуется „Мадонна среди скалъ" (въ Луврѣ). Отписанныя имъ (спутнику и любимому ученику молодому миланцу Francesco Melzi) многочисленныя рукописи и рисунки опубликованы недавно послѣ нелегкой дешифровки, какъ по причинѣ болѣе фонетической, чѣмъ грамматической орѳографіи автора, такъ и потому, что, бывъ левшею, Л—до часто писалъ отъ правой руки къ лѣвой (а быть можетъ этимъ желая скрыть секреты своихъ открытій). Ихъ содержаніе подтверждаетъ сказаніе біографовъ о необычайныхъ научныхъ познаніяхъ и умственной мощи Л—да, безспорно одного изъ оригинальнѣйшихъ умовъ своего вѣка. Въ нихъ онъ касается теоріи искусства (знаменитый Trattato delle Piture — даже въ настоящее время весьма полезный учебникъ; первое изданіе Рафаэля Дюфрена въ Парижѣ, 1651 г.; H. Ludwig'a 3 т. Вѣна, 1881 г. по Ватиканской рукописи, собранной въ половинѣ XVI вѣка неизвѣстнымъ лицемъ изъ бумагъ Л—да), архитектуры, анатоміи (прозванной Л—мъ „божественной пропорціей"), астрономіи, физической географіи, механики и др. имъ сродныхъ областей знанія и вездѣ въ сферѣ науки Л—до (задолго до Бэкона) слѣдуетъ началамъ аналитико-эмпирическаго метода. Не столько творческій въ чистомъ искусствѣ художникъ, сколько наблюдательный, остроумно-изобрѣтательный и предпріимчиво-смѣлый въ композиціи и техникѣ искусства и особливо прикладныхъ знаній (машины, боевые снаряды, автоматы и т. п.) артистъ Л—до не чуждъ былъ музыки (игра на лютнѣ) и поэзіи — но только ума, а не чувства (басни, сатиры, юмористич. предсказанія) — словомъ это характерный представитель стремленій и міровозрѣній лучшихъ индивидуумовъ „Возрожденія", интересовавшихся всѣми проблесками жизни и знанія, безъ устали двигавшихъ свой вѣкъ впередъ съ предвидѣніемъ великихъ открытій нашего времени. Многочисленные этюды и рисунки интересны также какъ образчикъ худож. сдѣланныхъ каррикатуръ. (См. новыя сочиненія: A. Hormaye H-re de L. de Vinci. Paris 1869; G. Uzielli Ricerche intorno a L—do da Vinci. Firenza 1872 и Roma 1884; Belgiojoso Saggio delle opere di L. da V—ci. Mil. 1872; Ch. Clement Mich. Ange, L. de V—ci, Raphaël. 1882; и прежнія: Amoretti Memorie storiche su la vita di L—do da Vinci. Milano 1804, въ нѣмецкой передѣлкѣ Hugo v. Gallenberg'a, Leipz. 1834; Brown The life of L—do da V—ci. Lond. 1828; текстъ D-r Waagen'a къ альбому фотографическ. снимковъ „L—do da Vinci Album", изд. G. Schauer'a въ Берлинѣ; статьи Passavant'a въ Deut. Kunstblat; Landon Vie et oeuvres des peintres les plus celebres, ст. L. da Vinci; разн. Исторіи Искусствъ и „Возрожденія". Въ Парижѣ начато полное изданіе Ravaisson Mollien'омъ рукописей Л—да (Les

и «бисеръ» (perles) [11]). Здѣсь тоже Джіотто намѣчаетъ тотъ путь, которымъ будетъ слѣдовать «Возрожденіе». Вообще подробное описаніе фресокъ, хотя-бы даже главныхъ, этой часовни повело-бы насъ слишкомъ далеко; я ограничусь только общимъ замѣчаніемъ, что, судя по нимъ, уже съ начала XIV столѣтія итальянское искусство достигаетъ той самостоятельности, которой церковное искусство еще не достигло у насъ и въ XIX вѣкѣ [12]).

Тутъ-же, возлѣ дэлл'Арена находится церковь *дэлли Эремитани* (т. е. отшельниковъ), заключающая въ себѣ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній искусства въ Падуѣ — знаменитыя фрески *часовни святыхъ Якова и Христофора*. Основатель падуанской школы *Скварчіоне* по всей вѣроятности руководилъ здѣсь работами, въ которыхъ приняли участіе и его главные ученики. *Никколо Пиццоло* писалъ на задней, заалтарной стѣнѣ «Успеніе Богоматери», а въ сводѣ—Евангелистовъ и Отцевъ Церкви, въ то время, какъ на лѣвой стѣнѣ (раздѣлена на шесть участковъ), гдѣ слѣдовало изобразить житіе св. Якова, исполненіе двухъ сценъ (вверху) поручено было другому

---

manuscrits de L. de V—ci т. 1 и 2. 1881 и слѣд.) съ французскимъ переводомъ и факсимильными воспроизведеніями оригиналовъ. Богатую выборку изъ рукописей Л—да систематически-упорядкованную и снабженную многими иллюстраціями сдѣлалъ R i c h t e r въ "The literary works of L. da Vinci" (2 т. London 1883 г.). *Ред.*

[11]) *Іоники* (oves) весьма распространенный мотивъ бѣглаго или безконечнаго орнамента, имѣющій форму яйца и служащій всего чаще украшеніемъ лѣпныхъ гзимсовъ, имѣющихъ въ профиль $^1/_4$ окружности; сами яйца отдѣлены другъ отъ дртга острыми „копейцами" или листками продолговатой формы. Іоники всего чаще встрѣчаются на античныхъ греческихъ ордерахъ (гдѣ украш. гзимсъ т. наз. „четвертной валъ", см. примѣч. 7), также романскомъ и „ренесансѣ". *Бисеръ* (perle) другой мотивъ орнаментаціи изъ небольшихъ сферическ. зеренъ (какъ горохъ иль жемчугъ), наложенныхъ на гзымсъ съ выпуклымъ профилемъ (обыкнов. на „валикъ", см. примѣч. 7). *Ред.*

[12]) Подробно о фрескахъ Джотто въ del'Arena см. S e l v a t i c o Sulla capellina degli Scrovigni nell'Arena di Padova и E. F ö r s t e r'a Paduanische Wandgemälde, также литерат. о Джотто см. примѣч. 5). *Ред.*

ученику, быть можетъ *Марко Цоппо* [13]). Четыре нижнихъ участка расписывалъ *Андреа Мантенья* [14]), кисти котораго предоставлены были также и два нижнихъ участка другой стѣны, посвященной житію св. Христофора. Сцены верхнихъ отдѣленій писаны его товарищами *Ансуино да Ферли* и *Буоно да Феррара.*

Мантенья работалъ надъ своими фресками цѣлыхъ шесть лѣтъ (1453—1459), начавъ ихъ на 22-мъ году отъ рожденія. Вотъ почему по этимъ фрескамъ и можно прослѣдить быстрые шаги замѣчательнаго роста его таланта; именно съ этой эпохи становится очевиднымъ его превосходство надъ всѣми соотечественниками и его современ-

---

[13]) Marco Zoppo da Bologna изъ болѣе выдающихся учениковъ Скварчіоне, хотя его фигуры носятъ отчасти грубый и неуклюжій характеръ, драпировки слишкомъ вздуты и только аксессуары недурны по манерѣ, напоминая пріемы отдѣлки фландр. школы. Главное его произведеніе Мадонна на престолѣ со святыми по сторонамъ Ея (нынѣ въ Берлинск. музеѣ). *Ред.*

[14]) Andrea Mantegna (1431—1506) самый замѣчательный изъ первыхъ учениковъ падуанской школы Скварчіоне (примѣч. 3), усыновленный послѣднимъ изъ пастуховъ; рисуетъ у него съ античныхъ скульптуръ и уже 17 лѣтъ пишетъ большой алтарный образъ для церкви св. Софіи (въ Падуѣ). Возбудивъ зависть учителя, уходитъ въ Мантую къ маркизу Лодовико Гонзага, гдѣ открываетъ школу и даритъ искусству (1485—8) свой „тріумфъ I. Цезаря“ (картонъ во дворцѣ Hampton court въ Англіи). Призванный въ Римъ Иннокентіемъ VIII, расписываетъ (около 1489 г.) многими прекрасными картинами „Бельведеръ“. Одна изъ позднѣйшихъ и превосходнѣйшихъ картинъ его — Madonna della „Vittoria“ (съ изображ. святыхъ — покровителей города и Джіованни Гонзага, въ честь его побѣды надъ Карломъ VIII французскимъ (нынѣ въ Луврѣ). Другое тоже превосходное твореніе кисти М—и — Св. Дѣва съ Младенцемъ, окруженная Ангелами, Апостолами и Святыми (въ церквѣ св. Зено въ Веронѣ). Въ Дрезденской галлереѣ довольно извѣстно его „Благовѣщеніе“. Не менѣе замѣчательны и фрески въ церкви Эремитани въ Падуѣ. Многія изъ своихъ работъ М—я отлично гравировалъ самъ. Въ работахъ М—и ясно выступаютъ всѣ особенности падуанской школы: преобладаніе декоративнаго и орнаментнаго направленія, болѣе пластическая (скульптурная), чѣмъ живописная концепція; отсюда твердая до рѣзкости передача формъ. Мощный талантъ его свободно чертитъ намъ классич. древность съ отпечаткомъ личнаго ея пониманія художникомъ; отчетливый рисовальщикъ, онъ иногда немного суховатъ, за то глубоко свѣдущъ въ строеніи тѣла, даетъ своимъ персонажамъ удивительную твердость и смѣлость въ поступи и жестахъ. Картоны „Тріумфа I. Цезаря“ имѣютъ стиль барельефовъ. Еще лучше выступаетъ его оригинальность въ фрескахъ „Эреми-

никами по искусству [15]). Безспорно фрески Мантеньи непреодолимо влекутъ къ себѣ вашъ взоръ, заставляя блѣднѣть предъ собой всѣ окружающія ихъ издѣлія кисти. Въ этихъ картинахъ, столь суровыхъ по виду, но въ то-же время столь искусно обрамленныхъ, молодой художникъ (даже съ нѣкоторымъ излишкомъ въ смѣлости) развернулъ передъ зрителемъ все знаніе перспективиста, рисовальщика, композиста и археолога.

Здѣсь, среди впервые чудесно введенныхъ въ картину архитектуры и пейзажа, передъ вами выступаютъ полныя экспрессіи фигуры, столь правдивыя по замыслу и столь безупречныя по исполненію, что, по истинѣ, моглибы занять рѣшительное мѣсто въ человѣческомъ воображеніи, какъ самыя прекрасныя статуи. Старцы въ восточныхъ уборахъ и присутствующія при крещеніи, покинувъ свои игры, дѣти, римскіе воины, расталкивающіе толпу и окружающіе Иродово судилище, не говоря уже о главныхъ дѣйствующихъ лицахъ изображаемыхъ сценъ, соединяютъ въ себѣ съ точностью просто скульптурныхъ тѣлоположеній еще сильно выраженный реализмъ во взглядѣ, что ихъ дѣлаетъ несравненными [16]). Лучшіе фрески однако тѣ, гдѣ изображенъ св. Яковъ, крестящій Гермогена, стоящій предъ судилищемъ или, наконецъ, грядущій на муки. Содержаніе послѣдняго и, быть можетъ, самаго причудливаго по замыс-

---

тани". Тутъ сила концепціи равняется знанію пріемовъ, грандіозному построенію композиціи, въ тоже время обрамляющія его фигуры зданія свидѣтельствуютъ объ изученіи М—ей древнихъ памятниковъ. Въ гравюрѣ онъ преимущественно налегаетъ тоже на пластическое обозначеніе формъ (рельефность), тщательно заботясь о контурной линіи. Все это, какъ и явное стремленіе къ исторической вѣрности и оптической иллюзіи (приведшей путемъ испробованія различныхъ способовъ перспективныхъ раккурсовъ къ открытію правильныхъ и общепринятыхъ нынѣ способовъ перспективныхъ сокращ·ній) доставили ему прямое либо косвенное, но широко-простершееся вліяніе почти на всѣ итальянскія школы. *Ред.*

) См. G. Lafenestre La peinture italienne, т. I, стр. 291.

[16]) Ibid. стр. 292.

лу изъ фресокъ (внизу на-право) — успеніе св. Якова. Предъ вами неизмѣримый пейзажъ, гора увѣнчанная крѣпкимъ замкомъ и на первомъ планѣ нѣсколько дѣйствующихъ лицъ, просто раздавленныхъ этими земляными массивами; св. Яковъ, которому палачъ готовится нанести ударъ, еле видѣнъ: главное принесено здѣсь въ жертву аксессуарамъ. Въ иномъ фрескѣ (св. Яковъ грядущій на муки), такъ хорошо извѣстномъ по гравюрамъ, Мантенья передалъ дѣйствующія лица въ весьма своеобразной перспективѣ, именно въ той, въ какой они были-бы видимы зрителю, стоящему на уровнѣ самой картины (около сажени выше полу), а не глядящему на нее снизу. Едва-ли можно назвать подобный пріемъ раціональнымъ, такъ какъ по мѣрѣ перемѣщенія зрителя въ часовнѣ отношенія частей зримаго являются цѣликомъ ложными; мнѣ даже трудно было пріискать само мѣсто, съ котораго можно-бы открыть истинную перспективу картины. Изъ даннаго случая, какъ и изъ многихъ другихъ, явствуетъ одно, что нѣтъ почти такого произведенія искусства, въ которомъ до извѣстной степени не нашлось-бы кой-чего условнаго. Изъ крайняго желанія, конечно, быть правдивымъ Мантенья впалъ въ другую крайность, сдѣлавшую его произведеніе болѣе условнымъ, чѣмъ — другихъ.

Кстати еще маленькая замѣтка по адресу Мантеньи (и, пожалуй, Ренессанса). Въ медальонѣ [17]) тріумфальной арки, входящей какъ архитектурный аксессуаръ въ тотъ-же фрескъ, Мантенья, желая выказать свои археологическія по-

---

[17]) *Медальономъ* въ зодчествѣ называется мотивъ архитектурной декораціи, написанный, лѣпной или рѣзной, названный такъ по сходству формы съ обыкновенными медальонами (т. е. круглыми или овальными ювелирными украшеніями' часто съ миніатюрными въ нихъ портретами) только значительныхъ, сообразно архитекттурнымъ требованіямъ, размѣровъ. Въ классическ. зодчествѣ (собств. въ концѣ римской эпохи) медальонами украшали тріумфальныя ворота, напр. Arcus Constantini въ Римѣ. Въ нихъ помѣщали поясныя изображенія лицъ, эмблемы, аллегорическія, историческія и т. п. сцены и группы. *Ред.*

знанія, написалъ Vitruvius Cerdo architetta, т. е. обозначилъ свою арку именемъ великаго римскаго зодчаго, который, между тѣмъ, не назывался Cerdo, по Marcus Vitruvius Pollio [18]).

Церковь св. Антонія — самый значительный изъ священныхъ памятниковъ Падуи. Однако, по чистой совѣсти, на этотъ разъ падуанцевъ въ зодчествѣ не назовешь «удачниками». Снаружи ихъ святыня — громада какихъ-то несвязныхъ архитектурныхъ частей, которыми едва-ли руководила какая-либо координирующая мысль: скопленіе безформенныхъ куполовъ только удручаетъ зрѣніе, а боковой фасадъ даетъ съ трудомъ догадываться о внутреннемъ расположеніи зданія. Одна лишь абсидная часть [19]) представ-

[18]) Marcus Vitruvius Pollio (современ. I. Цезаря и Ок. Августа) единственный римскій писатель о зодчествѣ, сочиненія котораго дошли до насъ; начальникъ военнаго и гражданскаго зодчества при Августѣ, которому изъ благодарности посвятилъ свои 10 книгъ „de architectura“, сочиненіе, задуманное по обширному плану — обнять все до него сдѣланное по классическому зодчеству грековъ и римлянъ, дополнить собственнымъ опытомъ и объяснить рисунками (въ I-й книгѣ говоритъ объ основаніяхъ зодчества, II — о строительныхъ матеріалахъ, III — о храмахъ, IV — о колоннахъ, V — объ обществен. зданіяхъ, VI — о городскихъ и деревенскихъ постройкахъ, VII — объ украшеніяхъ домовъ, VIII — о водѣ и водопроводахъ, IX — о гномоникѣ (устр. часовъ), въ X — о механикѣ). Первое печатное изданіе римское (1486 г. по рукописи, открытіе которой приписывается знаменитому дѣятелю „Возрожденія“ флорентинцу Nicolo Poggi). Лучшія затѣмъ изданія: Rode (2 т. Berl. 1800, съ гравюрами на мѣди), Schneider'a (3 т. Lpz. 1807—8), Stratico (4 т. Udine 1825—30 съ гравюр.), Marini (4 т. Roma 1836), Lorentzen (съ нѣмецк. перев. т. I Gotha 1857), Rose и Müller Strübing'a (Lpz. 1867) къ нему „Index Vitruvianus“ сост. Nohl'емъ (ib. 1876); послѣдн. нѣмецк. перев. Reber'a (Stuttg. 1865), рус. „Объ архитектурѣ“ кн. III—X съ прим. Г. Перро (Спб. 1792—97). Не отрицая предположенія автора, что Мантенья могъ и не знать точнаго имени славнаго римскаго зодчаго, — мы объясняемъ себѣ происхожденіе надписи „Vitruvius Cerdo“ просто заимствованіемъ *со свода древней арки въ Веронѣ*, которую могъ видѣть Мантенья и на которой есть надпись строителя (L. Vitruvius L. L. Cerdo Architectus), мало извѣстнаго тёзки вышеупомянутой знаменитости (см. Orelli inscript. latin... collectio № 4145 и у Gruter'a и Scaliger'a „Thesaur. inscript.“ стр. 186). *Ред.*

[19]) *Абсидная часть* церкви — та часть христіанскаго храма, гдѣ находится абсида (apsis), т. е. выведенная полукругомъ стѣна храма, образующая внутри его болѣе или менѣе обширный нишъ, часто со сводомъ, поднятымъ помостомъ и полукруглыми выступами или каменными скамьями, гдѣ помѣщались алтарь и церковно-служители во время совершенія богослуженія. Въ церквахъ, выработавшихся изъ древней римской базилики, абсида находится всегда у стѣ-

ляетъ нѣкоторый интересъ, да башни, удачнымъ расположеніемъ которыхъ и чистымъ стилемъ нельзя не восхищаться. Въ общей сложности въ цѣлой постройкѣ ни живописности, ни сильнаго архитектурнаго эффекта. Въ довершеніе всего и самъ строительный матеріалъ (кирпичъ) не въ силахъ дать ей извѣстнаго величія. Что-же касается внутренности храма св. Антонія, то она и подавно неинтересна; штукатуренныя известкой стѣны и болѣе чѣмъ заурядные купола — вотъ все, что здѣсь увидишь.

Св. Антоній Падуанскій, знаменитый инокъ ордена Францисканцевъ, былъ родомъ изъ Ливорно и принялъ монашескій санъ уже 15-ти лѣтъ отъ роду. Красноречіе его было такъ велико, что, по преданію, даже рыбы выслушивали его проповѣди. Совершивъ многія чудеса, онъ еще при жизни заслужилъ имя святаго; а преставившись (въ Падуѣ въ 1231 г.), канонизованъ римскою церковью уже въ слѣдующемъ году. Тогда-то именно братія его ордена рѣшила воздвигнуть великолѣпный храмъ на мѣстѣ, гдѣ до того находилась церковка св. Маріи и гдѣ былъ погребенъ св. Антоній. Воздвигнутое ими зданіе и есть современный храмъ св. Антонія. Начало работъ положено было въ 1232 г., но вскорѣ онѣ были прерваны по случаю гоненій, которымъ подвергся орденъ Францисканцевъ отъ тирана графа Эццелино Романо [20]). Когда послѣдній былъ раз-

ны, противуположной главному входу и фасаду храма (слѣдов. у восточной), заканчивая собою центральный предѣлъ его (т. наз. главный *нефъ, наосъ* или *корабль*, корму котораго и напоминаетъ) и отъ котораго въ римско-католическихъ храмахъ отдѣляется простой балюстрадой, а въ позднѣйшихъ византійскихъ и въ русскихъ — иконостасомъ. *Ред.*

[20]) Ezzelino da Romano, III по счету изъ правителей (этого имени) въ гор. Романо и Онара (род. 1194 г.), прозванный Feroce за свою безпримѣрную жестокость; какъ глава партіи Гибеллиновъ, велъ въ союзѣ съ императоромъ Фридрихомъ II борьбу съ Ломбардскимъ союзомъ городовъ и съ искони вражд. его дому фамил. д'Эсте, Бонифаціо и др.; сдѣлавшись (въ 1236 г.) императорск. *подестой* въ Падуѣ, онъ завладѣлъ Виченцей, Вероной, Бассано, Бресчіей и др. городами сѣверо-восточной Италіи, свирѣпо уничтожая здѣсь старыя феодальн. фамиліи и ревностно и удачно поддерживая всѣ политическія предпріятія Гоген-

битъ поднятымъ противъ него церковью крестовымъ ополченіемъ, работы надъ храмомъ возобновились и длились въ теченіи XIII, XIV и XV столѣтій.

Вазари [21]) приписываетъ планъ церкви св. Антонія *Николаю Пизанскому* [22]), но это мнѣніе не выдерживаетъ кри-

---

штауфеновъ въ Италіи противъ Гвельфовъ и ихъ союзниковъ папъ. Возбудивъ противъ себя цѣлый крестовый походъ (провозглаш. въ 1256 г. папою Александромъ IV подъ начальствомъ архіеп. Равенскаго Филиппа Фонтана), онъ разбилъ войска коалиціи при Торричелла (1258) и жестоко расправился съ врагами. Однако его стремленіе подчинить себѣ всю сѣверную Италію вызвало новую коалицію съ маркизомъ д'Эсте во главѣ, въ борьбѣ съ которой, разбитый и раненный въ битвѣ при Кассано, умеръ въ плѣну (1259). Годъ спустя жестоко замученъ былъ со всѣмъ семействомъ и его братъ Альберикъ — правитель Тревизы, съ которымъ и прекратилась фамилія Романо (см. Verci. Storia degli Ezzelini. Venez. 1844). *Ред.*

[21]) Giorgio Vasari (1512—74) архитекторъ, живописецъ и извѣстный біографъ итальянскихъ художниковъ; родомъ изъ Ареццо, ученикъ по искусству Джульельмо, Луки Синьорелли, Андреа дель Сарто и Микель Анджело; преимущественно жилъ во Флоренціи, гдѣ герцогъ Козимо I поручалъ ему важныя архитектурныя и живописныя работы. Изъ его произведеній болѣе замѣчательны: алтарь въ храмѣ San Giovanni (въ Римѣ), декорація храма Сан-Микеле (Болонья), „празднество Агасвера“ (въ Ареццо), „поклоненіе волхвовъ“ (въ Римини), „безгрѣшное зачатіе“ и „Вознесеніе“ (въ Santi Apostoli въ Бадіа), „снятіе со креста“ въ гал. Доріа въ Римѣ). Хорошо писалъ фрески, но законченность приносилъ въ жертву рисунку, стиль его отличался нѣкоторою жесткостью. Архитектурныя его работы принадлежатъ къ выдающимся произведеніямъ тоскано-римскаго „поздняго ренесанса“ (напр. Vigna di papa Giulio въ Римѣ 1550 г.; имъ начатое 1560 г. зданіе „Уффицій“ во Флоренціи, оконченно Buontalenti, Parigi и др.; куполъ храма Madonna dell'Umilta въ Пистоѣ, нов. сакристерій церкви San Lorenzo во Флоренціи и др.). Но славу Вазари главнымъ образомъ пріобрѣлъ своими *біографіями художниковъ* (Vite de'piu eccelenti architetti, pittori e sculptori italiani da Cimabue insino a'tempi nostri), написанными по настоянію кардин. Фарнезе и Паоло Джово (гдѣ и автобіографія Вазари); напечат. впервые въ 1550 г. и въ переработанномъ самимъ авторомъ видѣ въ 1568 (съ портретами главныхъ художниковъ), сочиненіе великой цѣны для исторіи искусствъ въ Италіи, хотя и нуждающееся въ частой и строгой критикѣ сообщаемыхъ фактовъ; выдержало много изданій, изъ которыхъ лучшія: римское (ред. Bottari 1759—60), сіенское (Della-Valle 1792—3), флорентійск. (Le Monier 14 т. 1846), обработ. итальянск. учеными съ коментаріями Ghiberti, и послѣдн. флорентійское (G. Milanesi 8 т. 1878). Французск. перев. „Vies des artistes“—Leclenché (Paris 1841 г. 10 т.), русск. Желѣзнова (всего 2 ч., Лейпц. 1864). *Ред.*

[22]) Nicola Pisano итальянскій скульпторъ и зодчій (род. между 1204—7 г. въ Пизѣ, гдѣ и жилъ, чаще всего работалъ и умеръ 1278 г.). Съ него исто-

тики и прежде всего ужъ потому, что въ архитектурѣ этого храма не замѣчается никакихъ слѣдовъ тосканскаго вліянія. Планъ церкви св. Антонія кажется скорѣе порожденіемъ зодческихъ разсужденій нѣсколькихъ невѣжественныхъ монаховъ, думавшихъ создать замѣчательное строеніе, лишь подражая архитектурнымъ мотивамъ иныхъ, дѣйствительно пользующихся художественной славой, зданій, чѣмъ вышедшимъ изъ помысловъ искуснаго художника [23]). Куполы — вотъ очевидное подражаніе (и то не съ особеннымъ счастіемъ) куполамъ «св. Марка» въ Венеціи. Словомъ сдѣланы великія усилія для достиженія въ концѣ концовъ болѣе чѣмъ посредственныхъ результатовъ и безъ заключающихся въ этомъ храмѣ памятниковъ другихъ художествъ онъ былъ-бы въ сущности ничѣмъ для исторіи искусства. Памятниковъ-же въ немъ дѣйствительно безъ

рія итальянскаго ваянія можетъ начать свою новую эру, такъ какъ послѣ столѣтій грубости и оскудѣнія въ скульптурѣ его произведенія представили неожиданно новое развитіе въ направленіи къ свободѣ и красотѣ формъ античнаго искусства (опять забытыхъ въ XIV в. и пробужденныхъ лишь въ XV великими флорентинцами). Необычайность подобнаго художественно-исторически обособленнаго явленія различно толковалось многими историками искусства, пока художественный анализъ его произведеній не указалъ безспорнаго вліянія на художника скульптурныхъ антиковъ въ лицѣ видѣнныхъ имъ римскихъ саркофаговъ. Это проникновеніе классическимъ искусствомъ ясно обнаружено Николо въ его знаменитыхъ барельефахъ мраморн. каѳедры Пизанскаго „баптистерія" (крещальницы, 1260 г.), гдѣ формы обработаны почти прямо по античнымъ принципамъ красоты. Изъ позднѣйшихъ его работъ особенно замѣчательны роскошный величественный саркофагъ св. Доминика въ Болоньѣ и скульптуры каѳедры собора въ Сіенѣ. Зодческая дѣятельность Николо фактически не вполнѣ констатирована; ему приписываютъ сооруженіе церквей св. Троицы во Флоренціи (строгая и сухая готика) и Santa Maria de Ferari (ранняя готика съ чисто итальянской обдѣлкой). (См. о немъ ст. Förster'а въ Beiträge z. neuern Kunstgesch. Lpz. 1835; рис. у него-же, у Cicognara Storia della scultura и Seroux d'Agincourt Hist. de l'art par les monuments; прекрасн. характеристики у *Любке* „Исторія пластики" (Москва 1870) и у *Куглера* „Исторія искусствъ" т. I (ib. 1869); спеціальн. изслѣдов. о стилѣ Николо см. Dobbert'а Ueber den stil Nicola Pisano's u. dessen Ursprung. Münch. 1873).

Ред.

[23]) Karl Schnaase Gesch. der bildenden Künste т. V. стр. 136 (Düsseld. 1876).

числа. Вообще, лишь только завернешь въ Италію, какъ тутъ-же съ первыхъ шаговъ почувствуешь себя подавленнымъ этимъ обиліемъ монументальной археологіи. „Le quatrocento“ и «le cinquecento»[24]) накопили здѣсь всяческихъ произведеній искусства въ такомъ количествѣ, что любой храмъ въ Падуѣ содержитъ въ себѣ ихъ болѣе, чѣмъ извѣстные города и даже цѣлыя страны Европы. Переглядѣть все это, конечно, невозможно: приходится и то бросаться только на самое выдающееся, довѣрившись всего лучше въ этомъ случаѣ превосходному „путеводителю по Италіи“ Гзель-Фельса[25]); оно прекрасно составлено и вмѣстѣ съ тѣмъ au courant съ послѣдними изысканіями въ области исторіи итальянскаго искусства. Но имъ пользоваться не легко; для этого требуется нѣкоторый трудъ и даже извѣстное напряженіе мысли, что таки порядкомъ утомляетъ среди вояжа. Къ несчастію внѣ произведеній искусства подобные Падуѣ малые города Италіи могутъ предложить путешественнику только скудную приманку. Особливо вечеромъ, да еще странствуя въ одиночку, не знаешь, что подѣлать съ собой; нужна слишкомъ сильная воля, чтобы просуществовать въ подобныхъ условіяхъ хотя-бы нѣсколько дней. Вотъ гдѣ источникъ той неизвѣстности, въ которой погружено столько произведеній итальянскаго искусства. При томъ-же итальянцы въ издательскомъ дѣлѣ не особенно активны, почти ничего или очень мало публикуютъ. Случись во Франціи что-либо, подобное

---

[24]) „Quatrocento“ и „cinquecento“ принятыя итальянской художествен и научной терминологіей обозначенія мастеровъ и стилей въ искусствѣ XV и XVI в. (т. е. эпохи съ 1400 и съ 1500 г.). Корифеями напр. чинквечентистами будутъ: въ живописи — Ліонардо да Винчи, Рафаэль, Корреджіо, Тиціанъ; въ пластикѣ — Бенвенуто Челлини; въ архитектурѣ — Браманте и Палладіо и во всѣхъ трехъ искусствахъ — Микель Анджело. *Ред.*

[25]) D-r Th. Gsell-Fels Italien-Führer (изд. Meyers Reisebücher) 4 части: 1) Rom und die Campagna (3 изд. Lpz. 1887), 2) Ober-Italien (4 изд. 1884), 3) Mittel-Italien (4 изд. 1886) и 4) Italien in 60 Tagen (3 изд. 1885 г., 2 т.). *Ред.*

чудесной декораціи упомянутой нами часовни, и вы давнобы уже имѣли до полудесятка хорошихъ монографій. Тутъже наоборотъ. Нѣкоторыхъ достойныхъ удивленія статуй вы не встрѣтите даже въ весьма подробныхъ сочиненіяхъ объ итальянской скульптурѣ и развѣ только одинъ добросовѣстный *Чиконьяра*[26]) не пренебрегъ ни чѣмъ сколько-нибудь выдающимся въ этой сферѣ. Но его «исторія ваянія въ Италіи отъ его возрожденія и до вѣка Наполеона» стала теперь библіографической рѣдкостью, при томъ-же она въ 7 томахъ, да еще съ атласомъ in f°, а потому совсѣмъ таки не укладывается въ багажъ путешественника.

Между тѣмъ однѣ ужъ барельефы Жуанъ Маріи и Паоло Стеллы и „Gloria„ („Слава“) Алессандро Леопарди[27]) заслуживаютъ того, чтобы ради ихъ посѣтить Падую (не го-

[26]) Графъ Leopoldo Cicognara (1767—1834) итальянскій историкъ искусства, библіографъ, археологъ и антикварій, родомъ изъ Феррары, государств. и дипломатическій дѣятель эпохи Наполеона I; съ 1808 г. президентъ венеціанской академіи художествъ. Съ юности полюбивъ искусства, въ своихъ поѣздкахъ по Англіи, Голландіи, Франціи, Германіи и Италіи собралъ коллекцію рѣдкихъ сочиненій по искусству, гравюръ и т. наз. „ніеллей“ (художественно-ювелирн. инкрустацій черною эмалью на фонѣ изъ драгоцѣннаго метала, на художественное значеніе которыхъ было обращено вниманіе впервые Чик--ой). Результатомъ его занятій были „Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia (3 т. Venez. 1813—18 со 181 грав. на мѣди; 2 изд. Prato 1823—4. 7 т. съ атлас.), главный его трудъ, заслужившій извѣстность полнотой матеріала, старательной формой изложенія, отчасти и критическими изслѣдованіями; Catalogo ragionato dei libri d'arti e d'antichità posseduti dal conte Cicognara (Pisa 1821, 2 т.), заключающій превосходныя біографическія замѣтки (коллекція куплена Львомъ XII для Ватиканской библіотеки); Memorie spettanti alla storia della calcografia (Prato 1831) трудъ, научная цѣна котораго отчасти поколеблена попавшими въ изданіе нѣкоторыми поддѣльными „ніеллами“; Le fabriche più cospicue di Venezia (ib. 1820, 2 т.) и Memorie storiche dei letterati ed artisti Ferraresi (Ferrara 1811), имѣющ. второстепенное значеніе. Болѣе интересенъ изданный послѣ его смерти каталогъ гравюръ коллекціи Ч—ры: Le premier siecle de la calcographie ou catalogue raisonné des estampes du cabinet de Leop. C—ra. Ven. 1837 (см. Zanetti Cenni biografici di Leop. C—ra. Venez. 1834). *Ред.*

[27]) *Жуанъ Марія* и *Паоло Стелла* — скульпторы, ученики Якова Сансовино (см. примѣч. 31). Думаютъ, что первый началъ, а второй кончилъ замѣчательный драматизмомъ движеній рельефъ часовни St. Antonio въ Падуѣ, изо-

ворю уже о барельефахъ Донателло, свѣщникѣ Андрея Риччіо и о многомъ другомъ не менѣе прекраснопомъ); и какая жалость, что недостатокъ освѣщенія въ храмѣ св. Антонія препятствуетъ обстоятельно разглядѣть всѣ эти шедевры искусства. Мой обходъ началъ я съ главнаго нефа. У втораго столба справа находится здѣсь гробница кардинала Бембо, того знаменитаго любителя Лукреція, который изъ всѣхъ современниковъ (да еще эпохи Возрожденія) лучше всѣхъ владѣлъ языкомъ Цицерона. Памятникъ носитъ на себѣ дату 1547 года; онъ работы великаго зодчаго той эпохи Санмикели (изъ Вероны)[28]; надъ памятникомъ возвышается великолѣпный бюстъ кардинала, рѣзца Данезе Катанео. Насупротивъ гробница Александра Контарини (венеціанскаго генерала), воздвигнутая въ 1555 г.; архитектурная часть того-же Санмикели (по мнѣніюВаза-

бражающій, какъ этотъ святой воскрешаетъ женщину (*Любке* Ист. Пласт. 562. Москва 1870). *Алессандро Леопардо* — выдающійся скульпторъ-декораторъ флорентійской школы конца XV в., извѣстный своимъ надгробнымъ памятникомъ для дожа Вендрамина († 1478) въ клиросѣ S. Giovanni e Paolo въ Венеціи и двумя роскошными каминами въ „palazzo ducale“ тамъ-же, въ которыхъ видно сильное вліяніе антиковъ на художника; ему-же принадлежитъ компановка архитектурной части (и быть можетъ статуя Мадонны на алтарѣ и „добродѣтелей“ на гробницѣ) большаго бронзоваго престола часовни св. Зено въ венеціанскомъ храмѣ св. Марка (исполненнаго скульпторами Пізтро и Антоніо Ломбарди). Статуя Мадонны отличается тихой граціей и миловидностью; сладостное выраженіе вообще характерная черта головъ Леопардова рѣзца. *Ред.*

[28]) Sanmicheli (Michele 1484—1559) выдающійся зодчій (ранней) эпохи Возрожденія; вначалѣ работаетъ въ Церковной Области, позже какъ военный зодчій на службѣ венеціанской республики (изобрѣтена имъ система полигонныхъ бастіоновъ). Важнѣе съ художественной стороны его дѣятельность въ Веронѣ; здѣсь имъ построены: знаменитые дворцы Каносса, Бевилаква, Помпеи и слывущая классической круглая часовня Пеллегрини въ храмѣ San Bernardino, въ которой фасады ярусовъ украшены рядами пилястръ и полуколонъ съ промежуточными аркадами (послѣдніе, группируясь къ срединѣ зданія въ видѣ ложъ (теремовъ), оттѣняютъ этимъ главныя части зданія отъ второстепенныхъ боковыхъ). Всѣ качества художественнаго произведенія общепризнаны и за его (веронскими) градскими вратами (рустичнаго характера съ дорійскими полуколонами и въ ихъ промежуткѣ аркадами). Послѣдній его трудъ церковь Madonna di Campagna (на родинѣ художника въ San-Michele, возлѣ Вероны). *Ред.*

ри), а украшающія статуи работы Алессандро Витторіа[29]), Піетро-да-Сало и Агостино Зено; бюстъ генерала тоже рѣзца Данезе Катанео. Фигуры съ прекрасной мускулатурой, а мраморъ такъ и дышетъ, словно живой. Но всѣ эти фигуры внизу далеко превосходитъ артистическими достоинствами статуя «Славы», которая высится надъ погребальной пирамидой памятника. Поза и драпировка по изяществу и исполненію доведены до тонкости, дѣлающей ихъ удивительнѣйшимъ произведеніемъ искусства. Я просто осмѣливаюсь утверждать, что никогда еще Жанъ Гужонъ[30]) (поразительная аналогія съ произведеніями котораго и вызвала его въ моей памяти) не производилъ ничего

---

[29]) Danese Cataneo и Alessandro Vittoria — небезъизвѣстные, хотя и неперворостатейные ваятели, (кажется) ученики Джакопо Сансовино (прим. 31), съ которымъ сотрудничали въ работахъ по часовнѣ S. Antonio въ Падуѣ; Данезе приписываютъ здѣсь лучшій (восьмой) барельефъ (чудо св. Антонія со стекляннымъ сосудомъ), гдѣ схвачена драматическая сторона сюжета, благородная и свободная обработка формъ и изящный стиль драпировокъ. Ему-же принадлежитъ изящный престолъ въ церкви св. Анастасіи (Верона) и статуи (довольно манерныя) Изобилія, Мира, Венеціи и др. на гробѣ дожа Лоредана въ храмѣ S. Giovanni e Paolo (Венеція). Лучшія изъ дошедшихъ до насъ работъ Алессандро: престолъ со статуей блаж. Іеронима въ S. Maria de Frari (Венеція), прекрасный св. Севастьянъ (въ San Salvatore) и собственная гробница художника съ его бюстомъ, аллегорич. статуями Архитектуры и Скульптуры въ церкви S. Zaccaria. Художественныя черты ихъ рѣзца почти тѣ-же, что и у ихъ учителя Сансовино. *Ред.*

[30]) Jean Goujon, французскій ваятель XVI столѣтія, о которомъ лишь извѣстно, что работалъ въ началѣ сороковыхъ годовъ въ Руанѣ, съ 1555 по 1562 г. въ Парижѣ (Луврѣ). Художественнымъ образованіемъ обязанъ Италіи и его стиль поэтому въ родствѣ съ флорентинцами; однако не рабскій подражатель, Г—нъ удачно съумѣлъ слить стиль „флорентійскаго ренесанса“ съ національно-французскимъ пониманіемъ искусства Возрожденія и создалъ свой собственный стиль. Его фигуры обладаютъ значительной прелестью и миловидны, хотя съ слишкомъ утонченными пропорціями — единственный недостатокъ, вызванный стремленіемъ къ граціозности и легкости (черта, замѣтная у Приматиччіо и нѣкоторыхъ другихъ итальянскихъ современниковъ Гужона). Нерѣдко отдаляясь въ костюмировкѣ отъ античнаго стиля и трактуя ее скорѣе картинно, чѣмъ пластично (болѣе идущимъ къ живописи, чѣмъ къ пластикѣ образомъ), онъ однако драпируетъ свои фигуры красиво, нарядно и даже нѣсколько изысканно, притомъ удачно принаровленно къ очертаніямъ фигуръ. Правильная лѣпка, ловкость въ техникѣ, тонкость въ отдѣлкѣ (особливо въ барельефахъ) и нѣж-

равнаго «Fama». Кто знаетъ, однако, эту статую «Славы» и даже самого Александра Витторіо? Никто!... Итальянское искусство въ XVI столѣтіи течетъ такимъ могущественнымъ потокомъ, что имена художниковъ теряются невольно среди массы ими-же созданныхъ твореній...

Но поспѣшимъ направиться къ Capella del Santo, художественному ядру Падуи, гдѣ именно и развернулась съ поразительной щедростью просто предосудительная роскошь вѣка. Часовня эта начата еще въ 1500 г. Джіованни и Антоніо Минелло; затѣмъ работы продолжалъ Джакопо Сансовино, а съ 1533 г. Джіованни Марія Фальконетто[31]). Если зодчій пожелаетъ узнать, какъ декорируютъ постройки,

---

ность въ завершеніи — преимущества, которыми Г—нъ владѣлъ въ высокой степени. Его шедевры: 4 каріатиды поддерживающія хоры (Лувръ, „швейцарскій залъ") — прекрасный образецъ монументальной скульптуры; мраморная статуя покоящейся (полулежа) Діаны съ оленемъ (Лувръ), впрочемъ съ чертами нѣкоторой принужденности въ позѣ (изящная голова съ полускрытымъ въ очахъ эротическимъ выраженіемъ не безъ основанія давала поводъ видѣть въ статуѣ портретъ Діаны де Пуатье, извѣстной фаворитки Генриха II). Не менѣе превосходны рельефы на Fontaine des Innocents (три -- въ Лулврскомъ музеѣ). Не смотря на излишнюю тонкость и вытянутость фигуръ нимфъ онѣ и амуры, ѣдущіе на дельфинахъ, отчасти напоминаютъ нѣжныя фигуры Рафаэлевскаго тріумфа Галатеи въ палаццо Фарнезина (см. Oeuvre de J. Goujon въ гр вюрахъ Reveil'я съ объяснит. текстомъ, 90 табл. Paris 1844). *Ред.*

[31]) Jacopo Tatti, прозванный Sansovino по имени своего учителя (Андрея Контуччи Сансовино) (1479—1570) флорентинецъ, знаменитый зодчій и ваятель, преимущественно на почвѣ Венеціи. Лучшія его архитектуры: Libreria (библіотека) св. Марка, одно изъ прекраснѣйшихъ венеціанскихъ зданій XVI столѣтія съ преобладающимъ элементомъ античной декораціи; церкви Сан-Джіорджіо де Греци и Сан-Мартино (тамъ-же); менѣе удачны нѣкоторые венеціанскіе палаццо (напр. Манини) и изысканно-тяжелый стиль монетнаго двора (Zecca). Несравненно болѣе таланта и вдохновенія въ его скульптурахъ, доставившихъ ему не мало учениковъ: большая Мадонна въ церкви Сан-Агостино (въ Римѣ), полный жизни Вакхъ (во флорентійск. „Уффиціяхъ"), св. Іаковъ (во флорент. соборѣ), бронзовая дверь съ рельефами ризницы храма св. Марка (Венеція) и множ. др. Раннія его издѣлія миловидны, граціозны, нѣжны въ формахъ и просты; позднѣйшія нѣсколько театральны въ постановкѣ и движеніяхъ съ замѣтнымъ стремленіемъ къ грандіозности въ подражаніе Микель Анджело, на что, конечно, вліяла не мало пышность Венеціи. (Подробности у *Любке* Исторія Пластики. Москва 1870 и кой-что у Schönfeld'a Andrea Sansovino u. seine Schule. Stuttg. 1881).

не жертвуя требованіями и нуждами самой конструкціи строенія, то долгъ его взглянуть пристальнымъ окомъ на del Santo. Капители, архиволъты, фризы[32] — все это здѣсь такъ изящно и совершенно, что слово «шедевръ» такъ и просится съ языка. Я только сдѣлаю изъятіе для аттика, ко-

Giovanni Maria Falconetto выдающійся зодчій и живописецъ (1458—1534), ученикъ Мелоццо да Форли. Его фрески въ Веронскомъ соборѣ, церквахъ San Nazaro и San Pietro Martiro. Изъ его архитектуръ извѣстны городскіе ворота въ видѣ тріумфальныхъ арокъ и лучшее произведеніе — палаццо Джустиньяни въ Падуѣ (1524) въ благородномъ и изящномъ стилѣ Возрожденія. *Ред.*

[32]) *Капитель* (отъ латинск. caput — глава, capitellum — головка) въ зодчествѣ верхняя утолщенная часть колонны или устоя, воспринимающая на себя непосредственное дѣйствіе силъ, направленныхъ на столбъ для равномѣрной передачи ихъ на всю площадь столба. Съ эстетической стороны капитель, какъ членъ-посредникъ между вертикально торчащимъ столбомъ и горизонтально покоящейся на немъ балкой (архитравомъ) или сводомъ, принадлежитъ къ особенно характеристическимъ образованіямъ зодческихъ формъ, служа существеннымъ отличіемъ различныхъ архитектурныхъ стилей, особливо т. наз. колонныхъ ордеровъ. Поэтому, тогда какъ верхняя изъ 3-хъ составныхъ частей капители, т. наз. „плинтъ“ (или абакъ) служитъ механическимъ ея цѣлямъ (сопряженію колонны съ балкой), средняя часть капители „круглый гзимсъ“ и нижняя „шейка“ служатъ мѣстомъ, на которомъ располагаются украшенія (орнаментика) капители. Смотря по времени происхожденія, формѣ и орнаментикѣ капители, различаютъ древне-восточные (египетскій, финикійскій, халдейскій, персидскій, индійскій), классическіе (дорическій, іоническій, коринѳскій, римскій) и новые ордера капителей (византійскій, романскій, готическій, ренесансъ-тосканскій, мавританскій), также — колокольные, чашевидные, кубическіе, шишковатые и т. п.

Архиволътъ — гзимзъ, орнаментный выступъ изъ одного или нѣсколькихъ одно или разнообразныхъ „обломовъ“, украшающій аркаду (дугу арки), точно слѣдуя ея профилю. Въ античной архитектурѣ всего чаще располагался съ одной лишь стороны аркады, въ готической — по обѣимъ, причемъ профили его въ XIII в. просты, въ XIV — украшены „валиками“, а въ XV — сложно выкроены. Въ арабскомъ стилѣ архиволъты часто составлены изъ штукатурнаго матеріала, покрывающаго какъ-бы вышивкой или кружевомъ вогнутую окружность арки.

Фризъ — средняя изъ 3-хъ частей „полнаго антаблемента“, лежащая между нижней или „архитравомъ“ (покоющейся на столбахъ балкой) и верхней частью или „карнизомъ“. Не имѣя никакого полезнаго (конструктивнаго) значенія, фризъ наружной поверхностью своей служитъ мѣстомъ для помѣщенія разныхъ лѣпныхъ или живописныхъ украшеній *высшаго разряда*, историческихъ и аллегорическихъ изображеній, атрибутовъ или арабесковъ (напр. въ іоническомъ и коринѳскомъ ордерахъ; въ дорическомъ его украшали „триглифы“ и „метопы“). *Ред.*

торый нахожу слишкомъ высокимъ[33]). Что-же касается чудеснѣйшихъ деталей, которыя щедро расточилъ тутъ зодчій безъ числа, деталей блестяще исполненныхъ и съ рѣдкимъ «maestria», то о нихъ слѣдуетъ сказать развѣ только то, что слѣпки съ этого фасада слѣдовало-бы помѣстить во всѣхъ музеяхъ Европы. «Интрадосы» архивольтовъ тоже декорированы богато; фризы покрыты орнаментами; въ каждомъ «междустолбіи»[34]) два новыхъ мотива, а всего сорокъ двѣ композиціи для декоративнаго ансамбля часовни,— *только* сорокъ двѣ для одной часовни, всѣ различныя и одна лучше другой! Въ добрый часъ! Вотъ гдѣ струя истиннаго вдохновенія въ искусствѣ; а какое изобиліе и мощь! — не струя, а рѣка могучая! Вотъ гдѣ побывать, да поглядѣть нашимъ зодчимъ, изобрѣтающимъ съ такимъ трудомъ всякій новый декорирующій мотивъ, или, случайно напавъ на счастливую мысль, повторяющимъ ее тысячи разъ до пресыщенія.

О плафонѣ[35]), однако, я не могу сказать много хорошаго. Хотя онъ въ главныхъ чертахъ и прекрасно распланированъ, но не гармонируетъ съ внутренностью часовни по характеру лѣпки украшеній и желтоватому оттѣнку, который придаетъ ему видъ поблекшаго: иной сказалъ-бы, что плафонъ взятъ изъ другаго зданія. Часовня del Santo

---

[33]) *Аттикомъ* называется прибавочная часть антаблемента или просто возвышеніе стѣны надъ главнымъ ея карнизомъ, прямоугольной формы, имѣющее назначеніе или закрыть нижнее основаніе кровли или для помѣщенія сверху крыши различныхъ украшеній (арматуръ, вазъ, статуй), а на (переднемъ) „полѣ“ его—барельефовъ и надписей (напр. на тріумфальныхъ аркахъ и общественныхъ зданіяхъ). *Ред.*

[34]) Intrados (испанскій архитектурный терминъ) внутренній выгибъ дуги или свода. *Междустолбіе* (entre-colonnement)—интервалъ между 2 колоннами или взаимное разстояніе ихъ осей, различное, смотря по „ордерамъ“.

[35]) *Плафонъ* (или потолокъ), плоская поверхность котораго въ настоящее время обыкновенно состоитъ изъ гипсовой обмазки, иногда украшенной лѣпными гзимзами или живописью, въ средніе вѣка и въ эпоху „Возрожденія“ состоялъ изъ балокъ или брусьевъ — пола верхняго этажа, оставленныхъ безъ нижней „подшивки“ и дѣлившихъ такимъ образомъ поверхность потолка на продольныя

украшена девятью барельефами, окружающими святилище (алтарную часть). Первый изъ нихъ на-лѣво отъ входа не представляетъ ничего выдающагося. Во-первыхъ—онъ довольно плохо скомпанованъ, а во-вторыхъ—составляющія группу фигуры кажутся вполнѣ безучастными къ дѣйствію, которое должно быть выражено группой. Слѣдующій барельефъ (работы Жуанъ Маріи-де-Падуа и Паоло Стеллы, 1529 г.) изображаетъ св. Антонія, который обращаетъ еретиковъ чудомъ высоко брошеннаго, но неразбившагося сосуда. Единство дѣйствія здѣсь полное; поразительно выражена стремительность, съ которой все обращается къ святому. Вотъ что можетъ сдѣлать великій артистъ даже не изъ особенно важнаго сюжета. Итальянская скульптура постоянно въ теченіи всего XV и XVI столѣтія слѣдовала поступательному шествію и въ барельефѣ Жуанъ Маріи она кажется вполнѣ приблизившейся къ грекамъ. Позы, типы, прически, драпировки — все это будто вышло изъ Аѳинъ, лучшихъ дней ихъ жизни. Въ немъ чувствуется то высшее вдохновеніе, которое только и возвышается до идеальной красоты. Вы въ присутствіи существъ, превосходящихъ природу. Тѣмъ не менѣе и этотъ художникъ заплатилъ дань ошибкамъ своего времени. Онъ послѣдовалъ Лоренцо Гиберти[36]), который въ бронзахъ желалъ пе-

---

борозды, которыя, въ свою очередь, посредствомъ перпендикулярныхъ къ балкамъ „распорокъ“ обращали въ квадратныя углубленія (т. наз. „ящики“ или „кэссоны“); внутри ихъ помѣщали „розетки„, имитируя потолки классической древности. Все это разукрашивалось скульптурными украшеніями, часто золотилось, раскрашивалось и т. п. *Ред.*

[36]) Ghiberti Lorenzo (1378—1455) флорентинецъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ ваятелей XV столѣтія. Рисованію, моделировкѣ, золоточеканному, литейному и живописному искусствамъ учится у своего отчима Бартолуччіо. Покинувъ около 1400 г. изъ-за чумы Флоренцію, работаетъ надъ фресками въ Римини во дворцѣ Пандольфо Малатесты. Въ 1401 г. возвращается на родину, получивъ извѣстіе о художественномъ конкурсѣ на изготовленіе модели сѣверныхъ бронзовыхъ дверей „баптистерія“ (въ храмѣ San Giovanni), предложенномъ городской синьоріей всѣмъ первостатейнымъ ваятелямъ Италіи. Въ числѣ таковыхъ явились Донателло, Брунеллески и делля Кверчіа. Какъ пробную работу Г—ти

редать перспективу, поддающуюся только живописи. Всѣ мраморныя фигуры Жуанъ Маріи и Паоло Стеллы сдѣланы горельефомъ, а нѣкоторыя почти отдѣляются отъ фона; между тѣмъ среди нихъ вы замѣчаете и голову старика, едва выступающую на фонѣ. Безъ сомнѣнія художникъ думалъ этимъ выразить извѣстное разстояніе его отъ прочихъ фигуръ. Подобная ошибка въ произведеніи, гдѣ такъ прекрасно примѣнены всѣ прочіе законы борельефа, особенно непріятна.

представилъ „жертвоприношеніе Авраама“ (Исаака, — нынѣ въ музеѣ Bargello во Флоренціи). Работы Брунеллески, Донателло и Г—ти признаны судьями лучшими, но первые два добровольно уступили первенство Г—ти. Начатая въ 1403 г. работа окончена лишь въ 1424; въ ней принимало участіе значительное число искустнѣйшихъ ваятелей и золоточеканщиковъ. 20 главныхъ „полей“ содержатъ новозавѣтныя изображенія; ниже 4 евангелиста, вверху 4 Отца Церкви; фризы и гзимсы представляютъ богатый комплексъ орнаментовъ и головокъ. Одновременно съ этимъ (въ 1414) Г—ти изготовилъ для нишей церкви Or San Michele бронзовыя статуи св. І. Крестителя (1419—22), Матѳея и Стефана. Къ той-же эпохѣ относятся два бронзов. рельефа для „крещальницы“ въ San Giovanni въ Сіенѣ съ „крещеніемъ Христа“ и „І. Крестителемъ передъ Иродомъ“ (1427), равно какъ и надгробія: 1) Ліонардо Дати (въ S. Maria Novella) и 2) degli Albizzi (въ Santa Croce) во Флоренціи. Не чуждъ былъ Г—ти и зодчеству и одно время былъ назначенъ вторымъ зодчимъ собора на помощь Брунеллески. Вслѣдъ за окончаніемъ первыхъ дверей получилъ онъ (1425 г.) заказъ изготовленія и вторыхъ, который исполнилъ къ 1447 г. при содѣйствіи сына Витторіо, а въ 1452 г. окончилъ и богатую къ нимъ раму. Это великолѣпное произведеніе, достойное по отзыву Микель-Анджело служить дверьми Рая, содержитъ въ 10 „поляхъ“ своихъ сцены изъ Ветхаго Завѣта, а въ рамѣ многочисленныя фигуры и головы (между прочими Г—ти и его сына) и прекрасную въ стилѣ „ранне-итальянскаго ренесанса“ орнаментику. Какъ литейщикъ Г—ти отлилъ также (1428) ковчежецъ съ мощами св. Гіацинта (въ музеѣ Bargello), украшенный рельефами саркофагъ св. Зеновія въ Флорентійскомъ соборѣ (1440) и два малыхъ колокола для „сакристеріи“ тамъ-же (1445). Ему-же принадлежатъ проекты стеклянныхъ росписныхъ оконъ, изготовленныхъ для Or San Micheli и соборовъ Флорентійскаго и въ Ареццо. Всѣ почти работы Г—ти сохранились до нашихъ дней и даютъ весьма наглядный образъ художественнаго развитія мастера. Тогда какъ первыя произведенія этого художника еще (напр. въ драпировкѣ) носятъ отпечатокъ строгаго, внесеннаго Пизани стиля, позднѣйшія (рельефы вторыхъ дверей) обнаруживаютъ вліяніе антиковъ и современныхъ флорентинскихъ реалистовъ, какъ напр. Донателло. Чистота и элегантность въ контурахъ (вообще рисункѣ) и композиціи, высокая красота формъ, пріятность, даже миловидность фигуръ, несравненная по качественному богатству и количественному разнообразію орнаментика — дѣлаютъ Г—ти однимъ изъ первыхъ художни-

Менѣе нравится мнѣ композиція третьяго барельефа (св. Іоаннъ вправляетъ ногу одному юношѣ), работы Тулліо Ломбардо (1501 г.). Въ ансамблѣ группа плохо расположена; тѣлоположеніе юноши какъ-то неловко, да и остальныя фигуры позируютъ впередъ на зрителя. Остальные барельефы часовни del Santo принадлежатъ рѣзцамъ: Тулліо Ломбардо [37]), Антоніо Минелло, Джироламо Кампанья [38]),

---

ковъ XV столѣтія. Только въ своемъ стремленіи освободить рельефъ отъ строго предписанныхъ ему законами пластики условій и дать ему эффектъ и расположеніе, свойственное живописи (ландшафтн. перспектива), Гиберти перешагнулъ, хотя мастерски и талантливо, границы, раздѣляющія пластику отъ живописи. Рельефъ его вторыхъ дверей скорѣе пластическая картина чѣмъ скульптура, что имѣло увлекающее, а позже и вредное вліяніе на послѣдующіе шаги ваянія въ Европѣ, сманивая его напр. въ періодъ „барокко" на нѣкоторые просто виртуозные эксцессы. Изъ дошедшихъ рукописей Г—ти (въ Biblioteca Magliabechiana во Флоренціи) интересъ представляетъ сочиненіе о скульптурѣ (въ извлеченіи у Вазари и Чиконьяра, см. прим. 21 и 26), заключающее данныя объ флорентинскихъ художникахъ и о самомъ Г—ти. Изданный въ 2-хъ томахъ Hagen'омъ (Lpz. 1833 и 2 изд. 1861) „Künstlergeschichten, oder die chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti" не есть подлиное произведеніе, а искустно написанный романъ, гдѣ сведены въ одно разныя данныя, разбросанныя у Вазари и др. XII красивыхъ снимковъ съ „дверей" Г—ти гравированы впервые въ 1798 г. крестникомъ Екатерины II Θеодоромъ Ивановичемъ (1765—1832), извѣстнымъ калмыкомъ, рисовальщикомъ греческихъ мраморовъ коллекціи лорда Эльгина, позже изд. G. P. Lasinio Le tre porte dell Battistcrio di Firenze. ib. 1821. (См. Perkins Ghiberti et son école. Paris 1885). *Ред.*

[37]) Tullio Lombardo одинъ изъ болѣе выдающихся членовъ талантливой семьи итальянскихъ ваятелей Ломбардо (конца XV и нач. XVI стол.), рѣзцемъ которыхъ украшено не мало зданій на территоріи Венеціанской республики. Лично Тулліо принадлежатъ: колѣнопреклоненные ангелы для „крещальницы" S. Martino, алтарный рельефъ „вѣнчаніе Богородицы" въ S. Giovanni Crisostomo, рельефъ изъ житія св. Марка на фасадѣ Scuola di san Marco, наконецъ рельефъ изъ житія св. Антонія въ его падуанской часовнѣ. Стиль свободный и величавый; лица и фигуры миловидностью и граціей напоминаютъ Сансовино; расположеніе драпировокъ съ отпечаткомъ важности; изящество въ отдѣлкѣ деталей; драматически-оживленная композиція и замѣтное уваженіе къ антикамъ, вотъ что можно сказать въ большей или меньшей степени о качественной сторонѣ работъ вообще всѣхъ Ломбардовъ. *Ред.*

[38]) Girolamo Campagna, прозванный da Vergna (1552—1623) итальянскій ваятель изъ Вероны, ученикъ и помощникъ Данезе Катанео (см. прим. 29; по мнѣнію Любке ученикъ Сансовино, прим. 31); нѣкоторыя произведенія Данезе, за смертью послѣдняго, заканчивалъ самъ. Украсилъ рѣзцомъ своимъ Падую, Верону и особливо Венецію. Лучшія произведенія въ ней: бронзовая надъ-

Джіованни Дентоне и Джакопо Сансовино. Послѣдній изъ этихъ ваятелей болѣе извѣстенъ въ исторіи искусства. Его работы безчислены въ Венеціи и самъ онъ занималъ выдающееся мѣсто во всѣхъ артистическихъ работахъ, исполненныхъ въ столицѣ дожей въ теченіи большей части XVI столѣтія. Однако, находящійся здѣсь барельефъ не можетъ быть причисленъ къ первокласснымъ произведеніямъ (изображенъ св. Антоній, воскресающій утонувшую дѣвушку). Несомнѣнно, что въ этой композиціи заключается много движенія и драматизма, но выраженіе лицъ непріятно утрировано, а старуха, находящаяся въ центрѣ группы, просто отвратительна.

Съ сожалѣніемъ покидаешь часовню del Santo. Такъ и хочется остаться въ ней возможно дольше, чтобы насытиться гармоніей, несущейся отъ этихъ такъ прекрасныхъ и художественно чистыхъ линій. Но у St. Antonio еще столько чудесъ!... На хорахъ вверху надъ органомъ помѣщаются четыре бронзовыхъ барельефа Донателло [39]), изображающіе символы евангелистовъ. Уже въ «ангелѣ» виденъ отпечатокъ индивидуальности этого удивительнаго худож-

---

алтарная группа въ San Giorgio Maggiore (Богъ-Отецъ (Христосъ ?) на сферѣ земной, поддерживаемой евангелистами); Христосъ на крестѣ съ св. Маркомъ и Францискомъ надъ алтаремъ въ San Redentore; ангелы, плачущіе надъ тѣломъ Господнимъ, которое и поддерживаютъ, въ S. Giuliano; Мадонна съ Младенцемъ и ангелами въ видѣ геніевъ въ S. Salvatore; св. Севастьянъ въ S. Lorenzo; св. Рохъ, І. Креститель и два пророка въ Scuola di san Rocco; колосальная статуя Атланта въ нижнемъ проходѣ Монетнаго двора (Zecca); фигуры на гробницѣ дожа Cicogna въ церкви Іезуитовъ; въ Падуѣ рельефъ въ храмѣ св. Антонія. Кампанья принадлежитъ къ тѣмъ лучшимъ художникамъ своего времени, которые воздерживались въ своихъ фигурахъ отъ манерности и лица послѣднихъ по выраженію естественны, наивны и пріятны. *Ред.*

[39]) Donato di Niccolo di Betto Bardi, ваятель, болѣе извѣстный подъ юношеской кличкой Donatello (род. во Флоренціи 1386, † тамъ-же 1466), изъ фамиліи Donato, давшей Италіи нѣсколько ученыхъ, а Венеціи (съ полов. XVI стол.)—дожей. Посѣтивъ (въ 1403 г.) Римъ вмѣстѣ съ славнымъ впослѣдствіи скульпторомъ Брунеллески для художественнаго усовершенствованія на памятникахъ античнаго искусства, онъ въ то-же время выработываетъ собственный свой стиль, подготовившій „возрожденіе" итальянской пластики на началахъ изученія

ника; что-же касается «орла», то онъ мнѣ кажется истиннымъ шедевромъ Это фигура чисто фантастическая и реально невозможная; ея сходство съ птицей, которую она должна передать, лишь очень отдаленное, и тѣмъ не менѣе она производитъ одно изъ сильнѣйшихъ впечатлѣній. Какъ жаль, что столь цѣнное произведеніе и такъ мало извѣстно. Сколько издавалось монографій о произведеніяхъ даже самыхъ посредственныхъ ваятелей нашей эпохи, а никто до сихъ поръ и не подумалъ объ изданіи полнаго собранія работъ Донателло; даже невозможно добыть коллекцію фотографическихъ снимковъ. Между тѣмъ подобное собраніе доставило-бы много самыхъ живыхъ и неожиданныхъ наслажденій. Въ самомъ дѣлѣ, сколько ни посѣщали и ни описывали на всѣ лады Италію, а все-таки зачастую приходится сказать, что осталась она намъ еще мало извѣстной,—богатое поле, но сколько еще на немъ неизвѣданной археологомъ жатвы; напр. орелъ Донателло былъ-бы лучшимъ доказательствомъ въ подтвержденіе нашихъ взглядовъ на искусство. Онъ далекъ отъ природы и при

природы. Работы его многочислены: уже 20 лѣтъ отъ роду (1407) онъ замѣтенъ благодаря двумъ статуэтамъ на сѣверн. порталѣ Флорентійскаго собора. Но болѣе самостоятельно его пластическія дарованія обнаружились (1411—16) въ его первыхъ большихъ мраморныхъ изваяніяхъ (раньше онъ предпочиталъ золоточеканное дѣло) — именно въ статуяхъ св. Петра, Марка и Георгія, служащихъ красою флорентійской церкви Or San Michele, особливо статуя св. Георгія, которая не находитъ себѣ соперника среди многочисленныхъ скульптуръ храма. Къ той-же эпохѣ можно отнести и его мраморнаго Давида (въ Museo Nazionale) и богато-поэтическое „Благовѣщеніе“ (въ Santa Croce). Дальнѣйшую по его художественному развитію группу произведеній представляютъ изваянія для колокольни S. Maria del Fiore (извѣстн. Джіоттовской Campanile см. примѣч. 5) и для фасада флорентійскаго собора. Смѣлая и эффектная обработка, еще небывалое въ ваяніи (со временъ антиковъ) стремленіе къ передачѣ характеровъ и портретированію, въ линіяхъ благородный взмахъ рѣзца — вотъ примѣтныя черты этихъ работъ Д—ло, достойныхъ назваться „мастерскими“ съ высшей точки зрѣнія. Гдѣ всего замѣтнѣе обнаружилась сила реалистическаго направленія Д—ло, такъ это въ находящейся у колокольни флорентійскаго собора статуѣ старца въ сенаторскомъ одѣяніи (т. наз. Zuccone — „плѣшивецъ“), которая не болѣе, какъ—портретная фигура нѣкоего Джіованни ди Бардуччіо Черикини, а въ „кающейся Магдаленѣ“ (изъ дерева для флорент. баптистерія)

всемъ томъ остается все-таки несравненнымъ твореніемъ. Когда художникъ изображаетъ символы апостоловъ, заключается-ли цѣль его въ изображеніи льва, орла, быка или ангела столь вѣрными природѣ, насколько это возможно въ искусствѣ? Нѣтъ, тысячу разъ нѣтъ! Художникъ долженъ лишь запечатлѣть въ насъ извѣстныя идеи, относящіяся къ евангелистамъ и символически выраженныя этими условно принятыми существами. И все это прекрасно понялъ Донателло своимъ несравненнымъ художественнымъ чутьемъ.

Въ 1443 году Донателло былъ призванъ въ Падую, чтобы соорудить бронзовую статую Гаттамелатѣ, кондотьери на службѣ Венеціанской республики. Донателло про-

---

реализмъ Д—ло даже слишкомъ непріятенъ. Съ двадцатыхъ годовъ XV в. Д—ло, не покидая мрамора, посвящаетъ себя и работамъ изъ бронзы, въ чемъ находитъ поддержку въ поступившемъ къ нему въ мастерскую художникѣ Микелоццо (превосходномъ зодчемъ и недурномъ ваятелѣ XV стол.). Такимъ образомъ между 1423 и 1427 г. отлиты Д—ло бронзы для Сіены и Орвіето, чередуясь съ мраморными надгробіями папы Іоанна XXIII (во флорент. баптистеріи), Браккаччи (въ S. Angelo in Nilo въ Неаполѣ), Арагацци (въ Montepulciano); между 1433—34 г. рельефы „пляшущихъ дѣтей" (во флорент. „Уффиціяхъ") и рельефы для каѳедры собора въ Прато. Во Флоренціи Д—ло работаетъ также по заказу своихъ покровителей Козимо и Лоренцо Медичей, напр. мраморный памятникъ ихъ отца и матери, возбудившій удивленіе современниковъ пріятной композиціей, разумной концепціей и великолѣпіемъ фигуръ. Изъ бронзъ этой эпохи выдаются красотой: Давидъ (въ Museo Nazionale), первая вполнѣ свободно обдѣланная нагая статуя эпохи „Возрожденія"; Іудиѳь (въ loggia dei Signori) и т. п. Съ 1444—1453 г. Д—ло въ *Падуѣ*, гдѣ въ S. Antonio изукрашиваетъ алтарь бронзовыми рельефами изъ житія святаго, символами 4-хъ евангелистовъ, „положеніемъ во гробъ" и поющими и играющими дѣтьми. Здѣсь-же передъ церковью красуется величественная и полная жизни конная статуя всадника (Эразмо ди Нарни или быть можетъ Гаттамелата), первая колоссальная конная статуя въ Европѣ со временъ Римлянъ, съ легкой руки Д—ло сейчасъ-же нашедшая себѣ подражателей (напр. въ лицѣ ученика Д—ло Вероккіо (1435—88) и его конной статуи кондотьери Colleone въ Венеціи, не менѣе смѣлой въ посадкѣ и полной энергіи). За это-же время не мало работъ исполнено Д—ло въ Моденѣ, Феррарѣ и Мантуѣ. Съ 1456 г. Д—ло живетъ попеременно то въ Сіенѣ, то во Флоренціи, въ которой за послѣдніе 10 лѣтъ жизни успѣлъ пластически разукрасить сакристерій въ San Lorenzo, а въ самой церкви этой отдѣлать бронзовыми рельефами двѣ стоящія на колоннахъ каѳедры. Оставаясь болѣе вѣренъ въ сравненіи съ Гиберти (см. примѣч. 36) принципамъ

жилъ около десяти лѣтъ въ этомъ городѣ, куда съ нимъ вмѣстѣ и проникъ духъ «возрожденія» въ искусствѣ. Мы уже видѣли, какъ поддался его вліянію Мантенья. Великій флорентійскій скульпторъ получилъ, между прочимъ, многочисленные заказы и для церкви del Santo. Главный алтарь украшенъ тремя бронзовыми барельефами, изображающими чудеса св. Антонія. Слѣва вы видите, какъ святой исцѣляетъ юношу, порѣзавшаго себѣ ногу. Въ этой композиціи заключается пластическій порывъ несравненной красоты; но смѣсь христіанскихъ и языческихъ вѣрованій, такъ своеобразно характеризующая духъ XV столѣтія, проявляется здѣсь во всей своей силѣ. Среди всѣхъ этихъ лицъ XIII столѣтія Донателло помѣщаетъ миѳологическія божества, рѣку въ видѣ задрапированной женщины, смахивающей на Цереру или на нимфу.

скульптуры, Д—ло, хотя и началъ свое поприще съ изученія антиковъ, усвоилъ себѣ ихъ однако со стороны присущихъ антикамъ художествен. идей, а не съ формальной внѣшней стороны, т. е. — передачи формъ; поэтому своими работами онъ не пролагаетъ пути къ одному лишь подражанію древнимъ образцамъ, а ставитъ главнымъ образомъ изученіе природы базисомъ того новаго направленія въ пластикѣ, къ которому впослѣдствіи примкнулъ и Микель Анджело. Если онъ, работая надъ медальонами (напр. въ palazzo Riccardi), часто и дѣлаетъ восхитительныя подражанія античнымъ образцамъ и нерѣдко занимается прекрасно-удававшейся ему реставраціей (додѣлкой) античныхъ изваяній, то этотъ культъ классич. искусства совсѣмъ не уменьшаетъ художественной оригинальности Д—ло. Д—ло умѣетъ величественнымъ образомъ соединять идеальное антика съ реальнымъ природы и даетъ непосредственно воспринимаемой жизни только стиль античныхъ скульптуръ. Пролагая новые пути въ свободной статуѣ какъ и въ нѣжномъ рельефѣ, являясь въ пластикѣ новаторомъ и чрезъ портретированіе и въ драпировкѣ, въ изображеніяхъ кроткихъ и тихихъ женскихъ типовъ (Мадонны), какъ и рѣзвыхъ дѣтей, обнаруживая, наконецъ, въ композиціи всю свою мощь драматизма, Д—ло остается реалистомъ. Увлеченный вкусомъ къ точной наблюдательности, онъ не отступитъ передъ печальными и дикими сюжетами и не содрогнется передать ихъ со всей просто отталкивающей правдой (какъ это доказалъ въ кающейся Магдаленѣ и I. Крестителѣ, истощенномъ, обезплоченномъ аскетѣ), но съ другой стороны не откажется и сможетъ дать реальной красотѣ самое тонкое выраженіе. Въ этихъ какъ будто противоположныхъ стремленіяхъ въ сущности нѣтъ противорѣчія: они связаны однимъ и тѣмъ-же принципомъ: воспроизводить человѣческую природу во всемъ разнообразіи и всей правдивости ея формъ. Отсюда-то вытекаетъ и та черта, что

Не далеко отъ главнаго алтаря находится знаменитый бронзовый канделябръ работы Андрея Риччіо [40]) (1515); и тутъ мы встрѣчаемъ ту-же мощь художественной изобрѣтательности, пожалуй и то-же излишество, какъ и въ del Santo. Подставка (цоколь) украшена аллегорическими фигурами, изображающими Гармонію, Астрономію, Исторію и Космографію. Выше ихъ расположены въ барельефахъ: поклоненіе волхвовъ и погребеніе Христа; еще выше — цѣлая масса разбросанныхъ съ небывалой щедростью фигуръ и орнаментовъ. Но ни одно изъ этихъ украшеній не нарушаетъ чудной гармоніи цѣлаго. Каждое изъ нихъ на своемъ мѣстѣ и способствуетъ только къ увеличенію красоты и художественнаго богатства свѣщника. Что-же касается до выполненія фигуръ въ частности, то скажу развѣ одно, что каждая изъ нихъ только можетъ радовать глазъ зрителя.

если въ произведеніяхъ Д—ло часто и мало идеальной красоты, то зато его герои чуть не дышутъ, такъ полны естественности и правды. Обдѣлываетъ-ли Д—ло мраморъ или бронзу, онъ вездѣ даетъ явные доводы знанія и тонкости въ исполненіи; смѣлый техникъ въ ваяніи, онъ въ то-же время превосходный рисовальщикъ и живописецъ, такъ что не только вся скульптура XV стол. (вплоть до самаго Микель Анджело) стоитъ подъ его прямымъ вліяніемъ, но послѣднее простерлось также и на сферу живописи и область художественныхъ ремеслъ, для возрожденія которыхъ Д—ло много поработалъ; это понимала и современность, доставившая ему многочисленныхъ учениковъ, почитавшихъ мастера какъ отца, не смотря на всю его наставническую строгость. Между таковыми отличились позже Верроккіо, Дезидеріо да Сетиньяно, Бенедетто да Майяно, Нанни д'Антоніо и братъ Д—ло Симоне. (См. Müntz Donatello. Paris 1855).

Ред.

[40]) Andrea Briosco, прозванный Riccio (1480—1532), падуанскій скульпторъ, сложившійся подъ вліяніемъ Донателло. Изъ произведеній его рѣзца болѣе извѣстны: 1) въ храмѣ св. Антонія — два рельефа (Давидъ съ Голіаѳомъ, Давидъ, пляшущій передъ Кивотомъ Завѣта) весьма пластичные по обработкѣ и оживленные по изложенію; реальность въ стилѣ смягчена тонкимъ чувствомъ изящнаго; бронзовый свѣщникъ въ 11 фут. вышины, странный и вычурный въ орнаментахъ, но по рельефамъ на пьедесталѣ талантливо скомпанованный и мастерски исполненный (техника въ отдѣлкѣ образцовая по своей законченности); 2) въ Луврскомъ музеѣ бронзовая гробница врача делла Торре съ богатыми рельефами чисто античпо-языческаго содержанія; 3) въ Венеціанской академіи

Среди этихъ произведеній XV и XVI столѣтія въ St. Antonio находится еще одно, принадлежащее къ XIV вѣку и замѣчательное не менѣе прочихъ. Это часовня di san Felice, построенная въ 1372 году Бонифаціемъ dei Lupi, маркизомъ de Soragno. Ея зодчимъ былъ Андріоло Венеціанскій и его произведеніе не лишено извѣстной аналогіи съ тѣми зданіями, которыя соорудилъ Buon въ столицѣ дожей. Здѣсь-же мы видимъ, какъ свободно обращались итальянцы съ готическимъ стилемъ. Часовня «сан-Феличе» имѣетъ три пролета (travée) со стрѣльчатыми сводами, но «начало» (la retombée) «подпружной арки» (arc doubleau) вмѣсто того, чтобы опираться на колонну или «устой», прямо опирается на «ключъ» свода продольныхъ аркадъ часовни [41]). Но эти отступленія едва замѣтны. Ансамбль часовни скомбинированъ съ такимъ искусствомъ, что общее впечатлѣніе плѣняюще. Не то-ли бываетъ и съ

художествъ четыре бронзов. рельефа на сюжетъ „обрѣтеніе Креста Господня“. Вездѣ проглядываетъ рѣдкое пониманіе и усвоеніе античныхъ элементовъ; недостатокъ — скученность изображеній и излишество — отсутствіе чувства мѣры, такъ сродной классическому рельефу. (См. W. Lübke Gesch. d. Plastik).

Ред.

[41]) *Пролетомъ* (travée) въ готическомъ стилѣ называются межстолпныя пространства *нефа* (см. прим. 6), образуемыя или заключающіяся между его *аркадами*. Число ихъ было различно. *Началомъ* (la retombée) свода назыв. 1) нижнюю поверхность первыхъ камней, составляющихъ сводъ и опирающихся на „пяты“ свода (т. е. верхнія поверхности стѣнъ или столбовъ, держащихъ на себѣ сводъ) или 2) просто точку гдѣ оканчивается сводъ или арка. *Подпружная арка* (arc doubleau), *гуртная или просто подпружина* — арка, устраиваемая подъ внутреннею поверхностью различнаго рода сводовъ и планъ которой большею частью перпендикуляренъ къ продольнымъ стѣнамъ зданія. Очень бѣдная орнаментаціей и съ простымъ профилемъ до XI столѣтія, она съ приближеніемъ къ XIV-му становится сложной и богатой до вычурности въ орнаментѣ. *Устой* (pilier),—замѣняющій собою колонну *столбъ*, имѣющій въ планѣ форму квадрата, прямо—или многоугольника (крестъ) и служащій для опоръ арокъ и сводовъ. *Ключемъ* или *замкомъ свода* (clef de voute) называютъ верхній изъ „клиньевъ“ (т. е. составляющихъ сводъ камней). Ключъ лежитъ въ *оси свода* и въ готическихъ зданіяхъ въ немъ помѣщались различныя архитектурныя рѣзныя и лѣпныя украшенія, напр. кружки отдѣланные листвой (въ XIII в.), обширныхъ размѣровъ (въ XIV в.), замѣнившіеся (въ XV и XVI в.) плоскими, ажурными, колесовидными розетами.

Ред.

рѣчами красивой женщины, въ которыхъ слышатся ошибки, — мы ихъ прощаемъ: исходя изъ прекрасныхъ устъ, онѣ придаютъ ей только новую прелесть. Художественное чувство такъ сильно развито у итальянцевъ, они такъ искусно комбинируютъ декоративные эффекты зданія, что имъ охотно прощаешь незначительныя погрѣшности въ деталяхъ. Еще одно замѣчаніе. Хотя эта часовня и принадлежитъ къ XIV столѣтію, однако ея «ребра» (нервюры) отличаются замѣчательной простотой и величіемъ. Итальянцы никогда не употребляли утомительно усложненныхъ профилей французской стрѣльчатой архитектуры.

Но случаются съ путешественникомъ и непріятные курьезы. Всѣ историки говорятъ о великолѣпныхъ фресказъ д'Альдигіеро-да-Цевіо и Джіакопо д'Аванцо [42]). *Шнаазе* имъ адресуетъ величайшую похвалу: онъ говоритъ, что

---

[42]) Aldighiero da Zevio веронскій живописецъ XIV ст., работавшій подъ вліяніемъ Джіотто въ Веронѣ и Падуѣ; въ послѣдней отчасти въ сообществѣ съ Аванцо расписываетъ по заказу фресками въ 1376 г. часовню св. Якова, переименованную въ San Felice (въ большой церкви св. Антонія), а съ 1377 г. часовню св. Георгія (на площади передъ церковью). Въ первой, кромѣ большаго фреска „Распятія", воспроизведены сцены изъ житія св. Якова. Стиль Распятія величавый, строгій и напоминающій Джіоттовскій со стороны силы выраженія (экспрессіи), движенія, группировки, равно какъ и по драматическому элементу. Стремленіе къ натуральности даетъ композиціи радостно-пріятную свѣжесть. Рисунокъ простъ, великъ, точенъ, колоритъ уже годенъ ко всяческой моделлировкѣ (лѣпкѣ). Еще болѣе выступаютъ эти качества художника въ его росписи Георгіевской часовни, изображающей кромѣ сценъ изъ „Страстей Христовыхъ" еще главные моменты изъ житія св. Георгія.

Giacopo Avanzo (по мѣсторожденію также прозванный Veronese), младшій и выдающійся изъ числа декораторовъ упомянутыхъ часовень и т. сказ. основныхъ столбовъ старо-итальянской исторической живописи. Прогрессъ его сравнительно съ Альдигіеро и вообще Джіоттовской школой заключается главнымъ образомъ въ ясныхъ признакахъ сильнѣе пробудившагося реалистическаго чувства, возвѣщающаго предстоящій полетъ въ искусствѣ XV столѣтія. Строгое и точное подмѣчаніе деталей, большая жизненность, жанровые мотивы — первые признаки этого перехода къ новому. Кисть А—цо преимущественно узнается въ нѣкоторыхъ сценахъ житія св. Якова, дѣтства Христова, въ житіяхъ свв. Георгія и Екатерины, хотя должно сознаться, что въ дѣлѣ признанія правъ принадлежности той или другой картины тому или другому изъ двухъ компаньоновъ декораторовъ являются большія затрудненія, и мнѣнія по этому вопросу у та-

эти фрески одно изъ наиболѣе важныхъ произведеній итальянской живописи XV столѣтія[43]). Пришелъ я въ лучшемъ въ мірѣ настроеніи и въ твердой надеждѣ на немалое художественное наслажденіе, но, увы! именно въ эту минуту скрылось солнце и я ничего не могъ увидѣть; къ тому-же и сами фрески находятся уже въ состояніи значительнаго разрушенія.

Покинувъ st. Antonio, я посѣтилъ «la scuola del Santo» и часовню св. Георгія. Живопись въ «scuola» показалась мнѣ сильно пострадавшей. Въ числѣ произведеній нѣсколько работъ Тиціана. На одной изъ нихъ я замѣтилъ чудесную фигуру въ профиль женщины. Дѣйствительно это самая прекрасная изъ когда-либо писанныхъ на холстѣ венеціанокъ.

Часовня св. Георгія расположена въ pendant къ молельнѣ del Arena. Ее воздвигъ Раймондино-деи-Лупи, маркизъ де-Сораньо, братъ построившаго часовню San-Felice. Она украшена 22 фресками Джіаконо д'Аванцо и Альдигіеро-да-Цевіо. Что прежде всего здѣсь замѣчательнѣе — это декоративный ансамбль, придуманный художниками. Ничто не позабыто: плафонъ стѣны, внутренняя сторона оконныхъ косяковъ — все покрыто живописью и орнаментами и, не говоря о достоинствѣ каждой отдѣльной фрески, глазъ чувствуетъ истинное наслажденіе отъ созерцанія чудесной гармоніи, господствующей въ общей группировкѣ украшеній.

кихъ изслѣдователей, какъ Ферстеръ, Куглеръ и Кавальказелле, часто различны. Обыкновенно принимаютъ, что 7 картинъ изъ житія Іакова исходятъ отъ Альдигіеро, бывшаго, вѣроятно, старѣе Аванцо и въ цѣломъ послѣдователя основанной Джіотто школы. (См. Förster Die Wandgemälde der St. Georgen kapelle zu Padua. Berl. 1841). *Ред.*

[43]) Karl Schnaase одинъ изъ основателей научной разработки искусства въ Германіи. Род. въ Данцигѣ въ 1798 г.; съ 1816 г. изучаетъ право и слушаетъ филос. Гегеля въ Гейдельбергѣ; въ 1819—57 г. въ разныхъ должностяхъ на судебномъ поприщѣ. Поѣздка въ Италію пробудила въ Ш—зе художественн. рвенія, выразившіяся, конечно, въ формѣ, приличной ученику Гегеля: съ 1834

Фрески Альдигіеро и Джіакопо д'Аванцо изображаютъ жизнь св. Георгія и св. Екатерины. Они обнаруживаютъ уже чувствительный прогрессъ въ сравненіи съ Джіотто. Сцены прекрасно расположены и полны единства. Группировка и компановка превосходны. Тысячи интересныхъ подробностей способны были-бы задержать васъ на нѣсколько часовъ передъ ними, если-бы не негодные сторожа, показывающіе вамъ всѣ эти сокровища и въ то-же время желающіе васъ спровадить поскорѣе.

Наконецъ, среди площади Св. Антонія возвышается бронзовая статуя всадника Гаттамелата работы Донателло, первая по времени конная статуя изъ воздвигнутыхъ въ Европѣ послѣ античной древности. По мощи и полнотѣ формъ въ связи съ движеніемъ, которое съумѣлъ художникъ запечатлѣть въ этой колоссальной махинѣ, статуя Гаттамелата вмѣстѣ со статуей Коллеоне — самый красивый конный монументъ изъ временъ «возрожденія». Донателло съумѣлъ въ ней передать необыкновенно живо (слова Вазари) какъ дрожь и ускоренное дыханіе лошади, такъ и мужественную увѣренность и гордую отвагу въ лицѣ самаго всадника. Твердо сидя на своемъ гигантскомъ конѣ, съ величественной прекрасной головой и съ увѣрен-

---

г. онъ предпринимаетъ изданіе „Niederländ. Briefe", посвященное наукѣ искусства, въ которомъ основательное изученіе послѣдняго ставитъ въ связи съ историческимъ смысломъ и философскими міровозрѣніями. Труды по этому изданію послужили, такъ сказать, подготовкой къ обезсмертившей имя Шназе „Geschichte der bildenden Künste" (Исторія изобразительныхъ искусствъ), вышедшей въ Düsseldorfѣ въ 1843—64 г. (2 изд. въ сотрудничествѣ съ Лютцовымъ, Фридрихсомъ, Любке, Вольтманомъ и Доббертомъ 1865—77 г. въ 8 т.) и главною задачею котораго было показать культурно-историческія основанія происхожденія разныхъ стилей въ искусствѣ. Съ точки зрѣнія философскаго пониманія изобразительныхъ искусствъ въ ихъ историческомъ ходѣ развитія сочиненіе Ш—зе пока единственное. Послѣдніе годы жизни Ш—зе провелъ въ Висбаденѣ, гдѣ и † 1875 г. Мраморный бюстъ его (работы Копфа) поставленъ въ 1877 г. въ галлереѣ берлинскаго „Neuen Museums", а біографія написана другимъ извѣстнымъ историкомъ искусства Любке (см. L ü b k e „Karl Schnaase". Stuttg. 1879). *Ред.*

ностью во взорѣ (голова — чудный портретъ), вождь держитъ въ одной рукѣ поводья, а въ другой — маршальскій жезлъ. Это типъ кондотьери[44]), скорѣе благоразумнаго, чѣмъ яростнаго и пылкаго, какимъ былъ Коллеоне. Что касается до самого коня, то онъ свидѣтельствуетъ столько-же объ изученіи художникомъ антиковъ, сколько и самой природы. По движенію (въ чемъ нельзя усумниться) онъ только подражаетъ конямъ собора св. Марка въ Венеціи[45]).

23-го іюня 1164. Падуя возстала противъ императорскаго намѣстника[46]) и, приставъ къ Ломбардскому союзу, образовала независимое государство. Чтобы прилично по-

---

[44]) *Кондотьерами* называли предводителей солдатскихъ отрядовъ, поступавшихъ по найму на опредѣленный срокъ на службу къ многочисленнымъ князьямъ и республикамъ Италіи, и появленіе которыхъ вызвано было безконечными взаимными распрями и политическими союзами послѣднихъ, наполняющими ся исторію въ XIV и XV стол. и зачастую вызванными самими наемниками ради платы и добычи. Уже Висконти въ Миланѣ и делла Скала въ Веронѣ создаютъ нѣчто подобное, нанимая въ Германіи солдатъ для поддержанія могущества своихъ городовъ въ Ломбардіи, но наемники пока въ полномъ подчиненіи у правительства республикъ. Позже выступаютъ среди нихъ отдѣльныя личности съ независимымъ по отношенію къ мѣстнымъ государствамъ положеніемъ и дѣлающія войну какъ-бы спеціальнымъ ремесломъ и средствомъ существованія. Съ легкой руки перваго почти организатора подобныхъ военно-устроенныхъ отрядовъ Лодризіо Висконти вырабатываются какъ-бы двѣ школы наемныхъ солдатъ „Бракческовъ" и „Сфорческовъ", создавшія цѣлый рядъ извѣстныхъ „капитановъ" въ родѣ Фортебраччи и Пиччинини, Франч. Карманьолы, Колеоне, Франческо Сфорца и др. Денежный интересъ въ этомъ случая, а не обязательная гражданину служба отечеству, былъ причиной какъ частыхъ возстаній наемниковъ противъ ихъ нанимателей и узурпацій кондотьерами власти въ ихъ республикахъ (напр. Сфорца, достигшій этимъ путемъ герцогства въ Миланѣ), такъ съ другой стороны—разработки военнаго искусства (тактики и стратегіи) во избѣжаніе невыгодной для кондотьера потери солдатъ въ кровопролитныхъ сраженіяхъ. Часто одинъ удачный маневръ, принудившій соперника къ отступленію, считался равносильнымъ его пораженію. Со введеніемъ огнестрѣльнаго оружія и перемѣнами въ системѣ веденія войны, происшедшими въ эпоху франко-испанскихъ и германскихъ походовъ въ Италію въ концѣ XV и началѣ XVI вѣка, упадокъ республикъ и подчиненіе Италіи крупнымъ владѣтельнымъ домамъ подъ суверенствомъ Габсбурговъ прогоняютъ кондотьеровъ съ политическ. арены Италіи. (См. Ricotti „Storia delle compagnie di ventura" 4 т. Torino 1844). *Ред.*

[45]) E. Müntz „Donatello" стр. 70. Paris 1885.

[46]) Противъ императора Фридриха I-го Барбаруссы. *Ред.*

мѣстить представителей новой администраціи падуанцы воздвигли нѣсколько прекрасныхъ зданій, самое замѣчательное безспорно знаменитый Palazzo della Ragione (Судебная Палата). Красуется оно въ самомъ центрѣ города, между площадями Сѣнной и Фруктовой, гдѣ помѣщается городской рынокъ. Площади сами по себѣ уже довольно живописны, какъ благодаря обрамляющимъ ихъ характернымъ постройкамъ, такъ и—копошащемуся тутъ цѣлый день люду,—продавцевъ, торговокъ и покупателей.

Палаццо делля Раджіоне рисуется взору двумя рядами циркулярныхъ аркатуръ [47]), образующихъ портики, окружающіе зданіе со всѣхъ сторонъ. Надъ ними виднѣется часть верхней стѣны, украшенной маленькими арочками и наконецъ свинцовая крыша, прикрытая съ краевъ линіей стѣнныхъ зубцевъ. Не смотря на простоту мотивовъ впечатлѣніе отъ цѣлаго одно изъ живописнѣйшихъ. По лѣстницѣ, находящейся подъ аркатурами, входятъ въ просторный залъ, занявшій собой весь первый этажъ палаццо: это знаменитый Salone, одинъ изъ просторнѣйшихъ покоевъ въ мірѣ, до 40 сажень длины на 13 ширины. Нѣкогда служилъ онъ палатой для суда и въ немъ засѣдали различныя судебныя коллегіи падуанской республики; каждому изъ судей отведенъ былъ въ залѣ особый уголъ.

La Ragione начата въ 1172 г. Піетро-ди-Коццо-да-Лимена. Отводъ протекавшаго въ этой мѣстности ручья сильно замедлилъ работы. Только въ 1209 г. онѣ энергично двинуты впередъ. Десять лѣтъ спустя залъ былъ оконченъ. Однако выглядѣлъ онъ тогда совсѣмъ иначе, чѣмъ какимъ мы его видимъ теперь: онъ былъ раздѣленъ

---

[47]) Аркатура — рядъ или соединеніе арокъ, образующихъ декоративные ансамбли; въ „готикѣ“ любимый декоративный мотивъ на подпорахъ оконъ въ корридорахъ, на карнизахъ башенъ, колоколенъ (т. наз. 1) „ажурныя“ и 2) „слѣпыя“ аркатуры), на порталахъ, въ украшеніяхъ алтарей и т. п.

Ред.

стѣнами на три части; потолокъ поддерживало много деревянныхъ колонъ. Въ 1306 г. возвращается на родину послѣ долгихъ странствій по Востоку нѣкій падуанецъ Фра-Джіовани — монахъ и зодчій по профессіи; онъ, говорятъ, привезъ съ собой рисунки индійскаго дворца съ великолѣпной кровлей. Неудовлетворенные съ художественной стороны потолкомъ главной залы своего палаццо, падуанцы поручаютъ Фра-Джіовани соорудить имъ новый во вкусѣ индійскаго раджи. Монахъ имъ мастеритъ чудный по своей легкости и въ то-же время основательный сводъ изъ дерева. Но зданіе горитъ въ 1420 г. и «свѣтлѣйшая» республика Венеція шлетъ своихъ зодчихъ Риццо и Пиччино реставрировать зданіе такимъ, какимъ было оно прежде. Вотъ почему залъ della Ragione покрытъ и понынѣ деревяннымъ сводчатымъ потолкомъ, раздѣленнымъ нервюрами на части. Нервюры окрашены, а раздѣляющія ихъ пространства украшены золотыми звѣздами на лазоревомъ фонѣ. Ниже начала сводовъ опоясываетъ кругомъ залу тройной рядъ картинъ. Поле живописи подѣлено на квадраты вертикальными полосами, изображающими колоны, и горизонтальными, въ родѣ фризовъ. Въ суммѣ все даетъ 319 композицій, предлагающихъ самые разнообразные сюжеты: животныхъ, знаки Зодіака, апостоловъ, аллегорическія фигуры, всякаго рода сцены... Признаться, я былъ въ немаломъ затрудненіи — что до смысла и назначенія такого пандемоніума. Мой гидъ—извѣстный Гзелль-Фельсъ— довольствуется лишь краткимъ заявленіемъ: все это, молъ, астрологическіе сюжеты. Конечно этимъ не рѣшишь цѣлый рядъ возникающихъ вопросовъ—что означаетъ каждая изъ композицій порознь и какова главная идея, руководившая выборомъ сюжетовъ. Напрасно строилъ я догадки и, не найдя отвѣта, оставилъ залъ della Ragione, почти оцѣпенѣвъ отъ устали. Только по возвращеніи изъ поѣздки, порывшись въ моей библіотекѣ, нашелъ я замѣтки о залѣ

della Ragione въ Дидроновскихъ „Annales archeologiques“ за 1858—59 гг.[48]). Къ сожалѣнію ихъ разъясненія столько-же несвязны, какъ и трактуемыя ими фрески: узнаешь лишь, что Падуанцы желали въ этомъ салонѣ воспроизвести полную иконографію современнаго знанія и что сюжеты для фресокъ даны падуанскимъ ученымъ Піетро д'Абано, умершимъ съ аттестаціей еретика[49]). Авторъ статьи, англійскій зодчій Буржъ утверждаетъ, что даже самъ Дан-

---

[48]) Adolphe Napoléon Didron (1806—67) французскій археологъ, посвятившій себя (послѣ чтенія романа В. Гюго Notre dame de Paris) изученію средневѣковыхъ древностей, т. наз. христіанскаго искусства и его символики, и борецъ противъ тогдашняго преобладанія въ французской академіи антично-классическаго направленія въ археологіи. Поѣздки по Нормандіи, средней и южной Франціи, Греціи, Германіи, Англіи, Испаніи и Италіи широкообъемлюще раздвинули его художественное міросозерцаніе, а пріобрѣтенныя этимъ путемъ научныя данныя быстро и смѣло приложены къ археологіи средневѣковаго искусства. Избранный (въ 1835 г.) секретаремъ „историческ. комитета искусствъ и памятниковъ“ (изданіе трудовъ котораго подъ именемъ „Bulletin archeologique“ (4 т. 1840—47) почти имъ однимъ и обрабатывалось), Д—нъ открываетъ (и ведетъ съ 1836—43) публичныя лекціи по отечественной археологіи въ большой парижской публичной библіотекѣ, а съ 1844 г. издаетъ „Annales archéologiques“ (вплоть до своей смерти), служившіе для Франціи главнымъ органомъ археологіи ея національнаго искусства. Результатами его изслѣдованій по древне-христіанской иконографіи были: „Histoire de Dieu, iconographie des personnes divines“ (Paris 1843 съ ксилограф. вышелъ только т. I-й) и въ сообщ. съ Durand „Manuel d'iconographie chretinne grecque et latine“ (Paris 1845), два труда, существенно направленные къ опроверженію господствовавшихъ ложныхъ и къ установленію новыхъ взглядовъ на прежніе памятники искусства. Съ цѣлью распространенія въ публикѣ вкуса къ средне-вѣковому искусству имъ были открыты въ 1845 г. спеціальныя книготорговля и издательская фирма археологическихъ сочиненій, въ 1849 г. мастерская росписныхъ стеколъ въ стилѣ средневѣковаго церковнаго зодчества, а въ 1858 г. фабрика бронзъ и золоточеканныхъ работъ въ томъ-же стилѣ. Неустанная въ то-же время научная дѣятельность Д—на обогатила литературу сверхъ того еще новыми цѣнными трудами: въ 1857 г. издана имъ (вмѣстѣ съ Burges'емъ) Iconographie des chapitaux du palais ducal de Venise; въ 1859 г. Manuel des oeuvres de bronze et d'orfévrerie du moyen-age; въ 1863 г. Verrières de la Redemption à Notre Dame de Châlons sur Marne и въ 1866 г. Monographie de la cathédrale de Chartres. *Ред.*

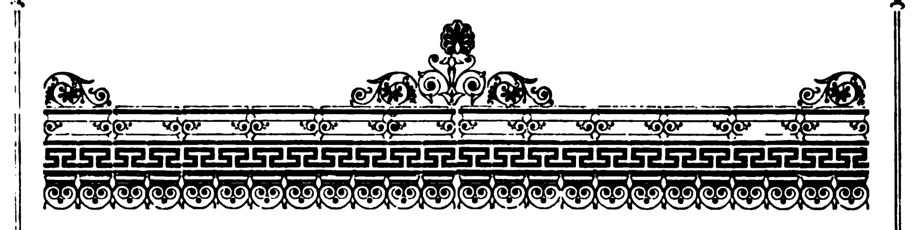
[49]) Pietro d'Abano (1250—1316) или Petrus de Padua, также P. Aponus (de Apono) — врачъ, философъ и астрологъ, энтузіастъ-послѣдователь медицинскихъ и философскихъ доктринъ арабовъ (особ. знаменит. Аверроэса). Изучаетъ эллинизмъ въ Константинополѣ, математику въ Падуанскомъ универ-

те помогалъ Абано въ его трудѣ. Буржъ приписываетъ происхожденіе этихъ фресокъ Джіотто и его ученикамъ. Въ такомъ случаѣ — произведенія эти должны быть отнесены къ 1306 г., т. е. къ эпохѣ зодчества Джіованни, между тѣмъ извѣстно по преданію, что Джіусто, живописецъ джіоттовской школы работалъ здѣсь еще въ 1397 г.[50]). Послѣ пожара 1420 г. фрески были чувствительно измѣнены, подвергались затѣмъ неоднократной реставрировкѣ (въ 1608, 1744 и 1756 гг.), такъ что теперь трудно узнать въ нихъ первоначальные сюжеты. Словомъ, истолкованіе фресокъ Палаццо делля Раджіонэ—еще предстоитъ сдѣлать наукѣ. Есть въ нихъ, безспорно, астрологическія данныя, характеризующія духъ XIV и XV столѣтій, но раскрыть смыслъ этихъ данныхъ намъ теперь пока трудно.

Я. А. Новиковъ.

ситетѣ, гдѣ позже блестящій профессоръ медицины и счастливый врачъ-практикъ. Приставъ къ неоплатоникамъ, борется съ римской церковью; врагами обвиненъ въ колдовствѣ и преданъ суду инквизиціи, но умираетъ въ темницѣ раньше смертнаго приговора. Его изображеніе сожжено палачемъ, а вѣкъ спустя падуанцы сооружаютъ въ честь его колонну. Изъ его медицинскихъ, алхимическихъ и астрологическихъ сочиненій, въ большинствѣ и многократно напечатанныхъ уже въ первое столѣтіе книгопечатанія, самое извѣстное: Conciliator differentiarum quae inter philosophos et medicos versantur (Mantua 1472).
Ред.

[50]) Giusto de Giovanni Menabuoi, прозванный Padovano — малоизвѣстн. живописецъ, ученикъ Джіованни дэ Милано; единственная (пока безспорно ему принадлежащая) работа (съ датой 1367 г.) „складни" (иначе „триптихи", частыя въ средневѣковой церковной утвари и нерѣдко цѣнныя по матеріалу (слоновая кость) и работѣ, росписныя или съ рѣзными изображеніями створчатыя иконы, по бокамъ которыхъ находятся двигающіяся на шарнирахъ и тоже иконографически отдѣланныя ставеньки, прикрывающія собой или раскрывающія главную икону). На складняхъ Джусто находятся: въ средней створкѣ Пр. Дѣва среди ангеловъ и святыхъ, на внутреннихъ сторонахъ половинокъ—Благовѣщеніе, Рождество и Распятіе, снаружи сцены изъ житія Пр. Дѣвы (см. Crowe and Cavalcaselle A new History of Painting in Italy и т. д., изд. 1864—6 г. II 248, и ст. въ Deut. Kunstblat. 1841, № 36). Есть основаніе думать, что астрологическія фрески въ Salone della Ragione по большей части написаны малоизвѣстнымъ художникомъ Джіованни Миретти ужъ спустя 1420 г. (см. объ этихъ фрескахъ ст. Förster'a въ Kunstblatt 1838, № 15; Kugler G—te d. Malerei 3 Aufg. § 123).
Ред.



А. С. Пушкинъ, какъ оптимистъ, и ЕГО ШКОЛА.

Нравственная атмосфера, окружающая современнаго передового человѣка.—Духовный обликъ Пушкина, какъ человѣка и поэта. Его оптимизмъ. — Замѣтка о днѣ его 50-лѣтней тризны.—Взглядъ Пушкина на свое служеніе.—Двѣ черты, отличающія современную литературу отъ поэзіи Пушкина. Характеристика этой литературы по роману Достоевскаго „Униженные и оскорбленные" и впечатлѣніе, производимое ею на читателя.—Впечатлѣніе отъ трагедій Софокла и Шекспира.—Отличительная черта XIX вѣка и причина, породившая поэзію „сѣрой дѣйствительности", какъ явленіе совершенно новое.—Поэзія въ ея настоящемъ смыслѣ и ея вѣковѣчный raison d'être.—Отличительныя черты „беллетристики" и ея raison d'être.—Двоякая оцѣнка Пушкина. Глубина его взгляда на поэта и поэзію.—Непополненный пробѣлъ.—Наши надежды на будущее русской поэзіи.

„Подите прочь—какое дѣло
„Поэту мирному до васъ!
„Въ развратѣ каменѣйте смѣло;
„Не оживитъ васъ лиры гласъ!.."

Нашъ вѣкъ крайняго пессимизма. Счастливыя грезы, вѣра въ высокое, идеальныя мечты, ведшія великихъ людей человѣчества къ славѣ и безсмертнымъ подвигамъ, покинули современнаго человѣка — не только у насъ на Руси, но и во всей Европѣ. Холодъ, одиночество, сознаніе ничтожества бытія и безвыходность мысли заступили мѣсто бодраго духа, счастливыхъ надеждъ; вѣра въ величіе и могущество нравственнаго человѣка уступила мѣсто какому-то смутному сознанію, что человѣкъ есть животное, котораго жизнь такъ-же случайна на землѣ, какъ и жизнь прочихъ живыхъ существъ.... Это тяжко, невыносимо. Отчаяніе естественно; душевный гнетъ человѣка, не утратившаго еще вѣры въ то, что онъ есть

подобіе Бога, но не могущаго путемъ своей ограниченной мысли опровергнуть, что преподносятъ ему изслѣдователи тѣлесной природы человѣка, въ качествѣ послѣднихъ результатовъ наукъ, — этотъ душевный гнетъ долженъ быть неизмѣримо великъ.... Еще удивительно, какъ сносятъ, какъ терпятъ свое бренное существованіе современные представители мысли; изъ-за чего они бьются, чего желаютъ, если глядятъ на себя, только какъ на царя животныхъ,—если этотъ взглядъ сталъ у нихъ убѣжденіемъ. Но мы позволимъ себѣ усумниться. На самомъ дѣлѣ, нѣтъ сомнѣнія, отчаяніе не совсѣмъ овладѣло и современными представителями мысли. Спустившись на крайнюю степень, на дно нравственнаго самоуничиженія. куда насъ привела естественная наука, въ тайнѣ, въ глубинѣ сердца мы отрицаемъ, не соглашаемся съ ними... и чего-то ждемъ, ждемъ несомнѣнно лучшаго. Божья искра и въ этомъ отчаянномъ положеніи не оставляетъ насъ, питая тайныя надежды. Видимо, на современные результаты человѣческой мысли мы далеко несогласны смотрѣть какъ на послѣднее слово науки, и отъ ея будущихъ успѣховъ ждемъ излѣченія раны, ею самой нанесенной человѣческому достоинству. Но пока... какъ-бы-то ни было, а мрачное настроеніе овладѣло какъ-разъ тѣми людьми, которымъ, кажется, всего меньше слѣдовало-бы унывать, больше всѣхъ надлежало-бы быть крѣпкими духомъ, съ вѣрой въ добро, въ Бога и высокое назначеніе человѣка бороться съ бѣсомъ унынія, слабости и мощною рукою вести другихъ, немощныхъ и нищихъ духомъ, по тому пути, на которомъ съ радостью встрѣчаютъ всякую опасность, съ геройствомъ преодолѣваютъ величайшія бѣдствія и весело даже жертвуютъ своею жизнію.

Вотъ почему, чествуя память отца нашей національной литературы, я счелъ всего болѣе приличнымъ побесѣдовать о той сторонѣ его дѣятельности, которая меньше

всего отразилась въ произведеніяхъ его послѣдователей и въ современной литературѣ,—нашей славной литературѣ, завоевавшей уже къ себѣ вниманіе всего образованнаго міра—въ Европѣ и Америкѣ. Я постараюсь здѣсь указать, насколько эта литература можетъ считаться законной дочерью поэтической дѣятельности Пушкина, что она осуществила и чего не выполнила, и можемъ-ли мы быть довольными тѣми блестящими успѣхами, которыхъ достигли, —«почить на лаврахъ» этихъ успѣховъ и продолжать дѣйствовать только въ одномъ и томъ-же направленіи. Короче говоря, я хочу бросить взглядъ на Пушкина и его послѣдователей съ точки зрѣнія оптимизма,—того бодраго, радостнаго взгляда на бѣлый свѣтъ и человѣка, который руководилъ Пушкинымъ цѣлую жизнь и отсутствіе котораго такъ замѣтно не только у насъ, но и всюду. Рѣчь объ этомъ приведетъ насъ, быть можетъ, къ слишкомъ смѣлому и неожиданному заключенію, которое многимъ не понравится. Но я объ этомъ и не забочусь, и уважая память великаго поэта и честнаго, независимаго человѣка, постараюсь лишь объясниться съ полною откровенностью и прямотою.

Счастливый, завидный характеръ былъ у нашего поэта и судьба вознаградила его за это побѣдою надъ всѣми препятствіями жизни, осуществленіемъ его всѣхъ надеждъ и такою славою въ потомствѣ, которая никогда не померкнетъ; наоборотъ, — чѣмъ дальше, тѣмъ больше она будетъ рости и шириться. Все, что только могутъ создать наши будущіе поэты, еще не родившіеся на свѣтъ, — все это примкнетъ къ имени Пушкина, какъ къ корню. Остановимся-же на его свѣтлой личности нѣсколько подробнѣе, чтобъ выяснить не внѣшній, а духовный обликъ ея.

Будучи ребенкомъ 9—11 лѣтъ, нашъ поэтъ мечталъ уже о славѣ и желалъ, такъ сказать, проглотить французскую библіотеку своего отца, зачитываясь французскими

поэтами и философами, хотя все это и было далеко не по его дѣтскимъ способностямъ,—и слагалъ уже «недурные» стихи на французскомъ языкѣ. Но вотъ ему 12 лѣтъ, и онъ въ лицеѣ. Съ перваго-же года онъ пріобрѣлъ «реноме» стихотворца-поэта въ глазахъ своихъ товарищей-лицеистовъ. Обладая веселымъ характеромъ, любящимъ, привязчивымъ сердцемъ, шутникъ и добродушный острякъ, онъ сразу сталъ необходимымъ членомъ въ лицейской семьѣ—особенно съ тѣхъ поръ, какъ изъ-подъ его пера стали выходить русскіе стихи, носящіе на себѣ печать изящнаго вкуса. Воображеніе юнаго поэта питалось въ то время надеждой на счастье, которое могутъ доставить любовь къ женщинѣ, наслажденье природой, веселая компанія друзей, а главное—будущая слава. Жажда послѣдней заставляла его много читать. Онъ окружилъ себя всевозможными писателями, русскими и французскими, и просиживалъ ночи, фантазируя и работая. И слава эта къ нему шла какъ-бы сама на-встрѣчу. Четырнадцати лѣтъ онъ печатаетъ стихи, которые уже обращаютъ вниманіе не друзей только, а общества. Жуковскій прежде всѣхъ замѣтилъ необычайную способность 15-лѣтняго мальчика и настолько довѣрялся его изящному чутью, что вѣрилъ ему больше, чѣмъ себѣ. Державинъ, достигшій въ то время апогея своей славы, былъ растроганъ на выпускномъ экзаменѣ произведеніемъ музы шестнадцатилѣтняго юноши. Лицей оставилъ въ Пушкинѣ самую отрадную память. Онъ любилъ свою alma mater любовью благодарнаго и нѣжнаго сына: любилъ своихъ учителей и воспитателей за уваженіе къ личности воспитанниковъ; любилъ товарищей за тѣ часы веселыхъ шутокъ, игръ, баловства и бесѣдъ, которые такъ часто съ ними проводилъ; любилъ тѣнистыя аллеи лицейскаго сада, гдѣ зарождались и лелѣялись его мечты о будущей славѣ и счастьѣ; любилъ свою келью-комнату, гдѣ работалъ и читалъ, гдѣ повѣрялъ бумагѣ свои мечты.

Лицей выработалъ въ юномъ поэтѣ самый розовый взглядъ на жизнь, самый бодрый, счастливый, радостный. Лицей сформировалъ навсегда характеръ Пушкина, и вся послѣдующая жизнь лишь очень мало его измѣнила. Это была удивительно цѣльная, вѣрная самой себѣ личность во всю свою жизнь.—Само собой разумѣется, что такой юноша, избалованный средою и раннимъ успѣхомъ, когда очутился на свободѣ, да еще въ Петербургѣ, долженъ былъ предаться еще больше и погонѣ за славой, за извѣстностью, и тѣми удовольствіямъ жизни, о которыхъ въ лицеѣ пока только мечталъ. Неумѣренная погоня за тѣмъ и другимъ привела нашего поэта несовсѣмъ къ отраднымъ результатамъ: съ одной стороны, въ теченіе пятилѣтней «свободной» жизни онъ разстроилъ свое неокрѣпшее здоровье, съ другой—желаніе привлечь къ себѣ вниманіе столицы чѣмъ-нибудь необыкновеннымъ вызвала его къ такой выходкѣ, которая повлекла за собою удаленіе поэта на югъ, — чтобъ тутъ, въ дали отъ шумныхъ радостей столицы, хорошенько поразмыслить объ измѣнчивости судьбы. Но эта судьба ему только покровительствовала, слава шла за нашимъ поэтомъ по пятамъ его, и онъ, хорошо чувствуя это, и не думалъ унывать. Вѣра въ звѣзду своего счастья, видимо, была въ то время у него безгранична, непоколебима. Извѣстна масса анекдотовъ и разсказовъ о томъ, какъ безпечно, открыто, смѣло и свободно нашъ поэтъ жилъ на югѣ,—и результатъ оказался тотъ-же самый, что и отъ образа жизни въ Петербургѣ. Еще когда Пушкинъ числился на службѣ въ Кишиневѣ у добряка ген. Инзова, то ему все спускалось, и самыя смѣлыя выходки влекли за собой лишь отеческое наставленіе; но когда онъ пустилъ острую эпиграмму на своего одесскаго начальника, графа Воронцова, то поэта выпроводили на сѣверъ, въ родимое село Михайловское Псков. губерніи, подъ надзоръ и отвѣтствен-

ность родителя—Сергѣя Львовича Пушкина. Эта новая непріятность случилась въ 1824 году, на двадцатипятилѣтнемъ возрастѣ поэта.

До сей поры ничего великаго Пушкинъ не произвелъ. Его лирическія произведенія получили лишь болѣе блестящую отдѣлку, были болѣе искренни, выражали болѣе глубокое и правдивое чувство; но лирико-эпическія поэмы—подражаніе Байрону—отличаются только тѣми-же качествами, а ихъ эпическій элементъ, самый разсказъ, имѣетъ мало цѣны. Съ точки зрѣнія исторіи Пушкинъ былъ въ то время незначителенъ. А между тѣмъ слава не по заслугамъ вознаградила поэта. Его имя знала вся Россія; за его судьбой слѣдили во всѣхъ концахъ; его стихи дѣлались извѣстны, прежде чѣмъ выходили въ печать. Нетрудно видѣть, что если-бы дѣло шло и дальше такъ, то Пушкинъ погибъ-бы для потомства. Сама судьба заботилась о немъ, и пребываніе въ селѣ Михайловскомъ повлекло самыя благія послѣдствія. Здѣсь Пушкинъ получилъ возможность сосредоточиться въ самомъ себѣ, и два года уединенной жизни совершенно преобразовали поэта. Если лицей навсегда выработалъ въ немъ характеръ, счастливый, веселый, радостный взглядъ на жизнь, то село Михайловское сдѣлало его великимъ поэтомъ, отцемъ русской національной литературы. Тутъ Пушкинъ сталъ первымъ поэтомъ русской дѣйствительности.

Онъ здѣсь изучаетъ Шекспира, величайшаго изъ великихъ въ мірѣ поэтовъ; изучаетъ русскую исторію и лѣтописи; вникаетъ въ душу русскаго народа, знакомясь съ его языкомъ, взглядомъ на жизнь и вымыслами (сказками преимущественно).... Въ головѣ поэта зароились иные образы, иныя мысли и мечты. И вотъ появляется на свѣтъ первое безсмертное его произведеніе — драма «Борисъ Годуновъ».

Я оканчиваю теперь слѣдить за Пушкинымъ въ свя-

зи съ его біографическими событіями. Характеръ мы его знаемъ—въ самомъ существѣ. Этотъ характеръ остался за нимъ навсегда. Вниманіе Государя Николая Павловича, давшаго поэту свободу въ 1826 году, бесѣдовавшаго лично съ нимъ, обласкавшаго его своимъ сочувствіемъ; возраставшая все болѣе и болѣе извѣстность; женитьба на красавицѣ Н. Н. Гончаровой; царская милость, выразившаяся въ томъ, что поэту дали пожизненную пенсію 5,000 рублей въ годъ,—все это, конечно, не могло измѣнить свѣтлаго взгляда на жизнь со стороны нашего поэта. Правда, его посѣщали грустныя минуты, часы унынія; но мы знаемъ, что это настроеніе вызывалось мыслью о смерти, предчувствіе которой у него развилось очень рано. Стало быть, эта грусть вызывалась не разочарованіемъ въ самой жизни, которую онъ обожалъ и такъ прекрасно идеализовалъ въ своихъ произведеніяхъ, а какъ разъ наоборотъ, —сожалѣніемъ бросить ее, разстаться съ ея благами и красотою, а также и тѣмъ, что эта жизнь уже не могла дать столько наслажденія, сколько давала ему въ юности.

Обратимся къ его эпической и драматической музѣ. Что тамъ привлекало поэта? какой создалъ онъ міръ? что это за люди, которые одухотворены или созданы творческимъ воображеніемъ поэта? какія событія онъ увѣковѣчилъ и разсказалъ?

Этотъ міръ во всякомъ случаѣ такой-же отрадный, свѣтлый и симпатичный, каковъ былъ и самъ поэтъ. Этотъ міръ привлекаетъ читателя то величіемъ героевъ и событій (въ «Полтавѣ» и «Борисѣ Годуновѣ»), то добротою и свѣтлыми стремленіями обыкновенныхъ людей (Гриневъ, Татьяна, Ленскій, Марья Ивановна и др.), то нѣкоторою загадочностью или необычайностью происшествій (въ «Повѣстяхъ Бѣлкина», — «Дубровскомъ», — «Пиковой дамѣ» и мн. др.); сами носители зла, отрицательные типы, не оставляютъ читателя неудовлетвореннымъ:

они являются предъ нами или людьми низкими, отталкивающими (Швабринъ, Троскуровъ), или покаявшимися и душевно страдающими (царь Борисъ, Онѣгинъ), или получившими жестокое возмездіе (Мазепа, Отреньевъ), или наконецъ—просто симпатичными, такъ какъ они, не обладая злой волей, сами дѣлаются жертвой случайныхъ обстоятельствъ жизни (Ольга, Онѣгинъ. Дубровскій—сынъ)..

Вотъ предъ нами царь Борисъ, интригами и кровавымъ преступленіемъ проложившій путь къ престолу, убійца царевича Димитрія, не знающій внутренняго покоя на царскомъ тронѣ, мучимый совѣстью, отмщенный самозванцемъ и внезапно умирающій отъ громадныхъ нравственныхъ потрясеній; онъ наказанъ не одинъ, но и въ потомствѣ: разъяренная толпа растерзала его дѣтей, какъ «Борисовыхъ щенятъ». Его окружаютъ могущественные русскіе вельможи, которые тутъ-же предстаютъ предъ нами, какъ живые,—Шуйскій, Воротынскій, Басмановъ, Пушкинъ, на видъ преданные слуги царя, но въ тайнѣ подкапывающіеся подъ него и готовые измѣнить при первомъ благопріятномъ случаѣ. Тутъ же въ первый разъ возстаетъ предъ нами этотъ замѣчательно даровитый авантюристъ Гришка Отрепьевъ, тѣнь царевича Димитрія, страшная гроза Годунова, такая же авантюристка Марина Мнишекъ, гордая польская панна, красивая, честолюбивая и смѣлая. Монахъ Пименъ поражаетъ насъ душевною чистотою, спокойствіемъ духа и святымъ отношеніемъ къ дѣлу лѣтописца, пишущій свою лѣтопись правдиво для потомства, какъ «долгъ, завѣщанный отъ Бога». Поэтъ вводитъ насъ въ домашній бытъ царя, бояръ; рисуетъ дѣйствія толпы, простыхъ людей,—съ величайшею ясностью и живостью воспроизводитъ всю эпоху отъ 1598 до 1606 г. — Въ «Полтавѣ» мы видимъ величавую личность Петра—прямого, энергичнаго, безконечно вѣрующаго въ успѣхъ своихъ грандіоз-

ныхъ предпріятій, въ величіе и славу Россіи, великодушнаго и грознаго героя на полѣ брани. А рядомъ съ нимъ хитрый, самолюбивый и, мстительный старикъ, Мазепа стремящійся подъ оболочкой народныхъ интересовъ, лишь къ личному счастью, загубившій свою крестную дочь. Вотъ и сама эта Марія Кочубей, несчастная дочь несчастнаго семейства, жертва гетмана: она увлеклась бодрымъ на видъ старикомъ гетманомъ. его наружнымъ величіемъ, сладкими рѣчами, мнимымъ благородствомъ и обѣщаніями... Поэма эта, сверхъ великолѣпныхъ картинъ природы и мастерской обрисовки лицъ, содержитъ двѣ глубоко трагическихъ сцены: казнь Кочубея-отца, при той обстановкѣ, которую создалъ поэтъ, и сумасшедшая Марія—производятъ на читателя потрясающее впечатлѣніе.—Въ другихъ произведеніяхъ поэтъ намъ рисуетъ частную жизнь и частныхъ людей. Намъ нѣтъ возможности указать на всѣхъ ихъ, да и нѣтъ въ томъ нужды. Ограничимся указаніемъ только на нѣкоторые типы: предъ нами, напр., русскій баричъ Евгеній Онѣгинъ, обезпеченный матеріально, въ молодости смотрящій на жизнь, какъ на легкое дѣло, какъ на безконечный рядъ однихъ удовольствій, но затѣмъ предавшійся хандрѣ, безотвязной скукѣ, вслѣдствіе того, что увидѣлъ себя совершенно неподготовленнымъ ни къ какому серьезному дѣлу, и отъ душевной пустоты надѣлавшій много глупостей и безсознательнаго вреда ближнимъ; симпатичная Татьяна Ларина, жертва легкомыслія Онѣгина, хоть легкомыслія и благороднаго,—идеальная, мечтательная, искренняя и порывистая, вѣрная чистымъ внушеніямъ своего сердца во всю свою жизнь; идеалистъ Ленскій, стремившійся къ чему-то необыкновенно великому и высокому, будущій поэтъ,—другая жертва легкомыслія Онѣгина. Въ „Капитан-

ской дочкѣ“ мы знакомимся съ Гриневымъ, сыномъ помѣщика Симбирской губерніи,—простымъ парнемъ, побаивающимся своего отца и вѣрнымъ чувству долга, чести—на службѣ и въ своихъ отношеніяхъ къ частнымъ людямъ; онъ увлекается искреннѣйшею любовью къ простой дѣвушкѣ, дочери капитана Миронова, безприданницѣ, и не смотря на суровую волю отца, остается до конца вѣрнымъ чистому порыву своей души; рядомъ съ нимъ мы видимъ эту самую его невѣсту—Марью Ивановну Миронову, дѣвушку, вполнѣ достойную по своимъ качествамъ своего жениха—честную, преданную и способную на всякія жертвы для любимаго человѣка. — Помѣщикъ Троекуровъ въ повѣсти «Дубровскій»,—грубый, неотесанный невѣжа, привлекъ къ себѣ вниманіе нашего поэта главнымъ образомъ своею несокрушимою волей въ дѣлѣ удовлетворенія сумасбродной гордости, барской спеси, своимъ самодурствомъ и безграничною властью въ своемъ помѣстьѣ и семействѣ; та-же барская гордость отличаетъ и Дубровскаго—отца,—гордость, которая была настолько въ немъ развита, что онъ умираетъ, когда безпощадный въ мести Троекуровъ въ конецъ сокрушилъ его барское достоинство; Дубровскій—сынъ тоже привлекаетъ насъ непокорностью предъ своею судьбой и желаніемъ быть вполнѣ независимымъ и свободнымъ; это приводитъ его къ романтическому, необычайному положенію предводителя шайки разбойниковъ, наводящей ужасъ на всю окрестность, и къ необычайной роли влюбленнаго въ Марью Кирилловну, дочь Троекурова...

Этихъ указаній на міръ фантазіи Пушкина я считаю достаточными, чтобы познакомить читателя съ нашимъ поэтомъ, какъ оптимистомъ. Его поэзія во всякомъ случаѣ есть *міръ жизнерадостныхъ явленій*. Вы полюбите эту жизнь вмѣстѣ съ поэтомъ, привяжетесь къ ней, не смотря на то, что она обрисована поэтомъ безъ особаго прикраса—такъ, какъ она есть на самомъ дѣлѣ. Вамъ ста-

новится весело, когда вы знаете, что среди насъ живутъ такія женскія сердца, каковы Татьяна Ларина, Марья Ивановна, Марья Кирилловна и наивная Ольга; вы полюбите и Евгенія Онѣгина, какъ добраго человѣка, но несчастнаго отъ случайныхъ обстоятельствъ жизни: подъ его искусственнно-холодною наружностью кроется прямая, честная душа, не чуждая лучшихъ, благородныхъ движеній сердца и томящагося лишь отъ пустоты и бездѣятельности; всѣмъ сердцемъ вы полюбите Гринева, который всегда придетъ вамъ на помощь въ случаѣ горя. Вы гордитесь Петромъ, возвеличившимъ Россію и интелектуально-высокимъ человѣкомъ; вы бываете рады, когда видите, что душевная низость, преступленіе противъ нравственности получаетъ тѣмъ или инымъ путемъ въ жизни достойное возмездіе. У Пушкина вы совсѣмъ не увидите человѣка, который-бы потерялъ вѣру въ жизнь и въ себя, который-бы былъ подавленъ этою жизнью, въ конецъ, который-бы не боролся, въ надеждѣ добиться своего личнаго счастья, съ теченіемъ какихъ-бы ни было несчастнѣйшихъ обстоятельствъ.

Этотъ жизнерадостный, привлекательный міръ явленій, съ которымъ мы знакомимся въ драмѣ и эпосѣ Пушкина, блистательнѣе всего увѣнчанъ все-таки въ лирическихъ произведеніяхъ поэта. *Чувство дружбы* въ многочисленномъ рядѣ прекрасныхъ стиховъ у него доведено до идеальной высоты. *Красоты природы* величественной скромной, веселой, унылой, на югѣ и на сѣверѣ, лѣтомъ и осенью, зимой и весной,—воспроизведенныя въ безчисленномъ рядѣ отдѣльныхъ стихотвореній и отдѣльныхъ мѣстахъ эпическихъ произведеній,—въ глазахъ читателя, какъ и самого поэта, дѣлаютъ сей бренный міръ безконечно дорогимъ, прелестнымъ, не имѣющимъ цѣны. Но изъ всѣхъ радостей міра, изъ всѣхъ земныхъ чувствъ данныхъ сердцу человѣка, въ глазахъ поэта нѣтъ ничего дороже, ничего выше, ничего прекраснѣй чувства *любви къ*

женщинѣ. Это чувство возвеличено и воспѣто неподражаемыми красками. Мало-по-малу отъ чувственной цѣны, отъ чувственной красоты и прелести женской любви нашъ поэтъ дошелъ до возвышеннѣйшаго и идеальнѣйшаго представленія о женщинѣ и ея роли въ жизни. Одно вниманіе любимой женщины способно изъ мужчины сдѣлать героя и счастливѣйшаго человѣка; стремленіе завоевать это вниманіе можетъ побудить мужчину къ самымъ труднымъ и благороднымъ подвигамъ. Не могу здѣсь не привести два—три лирическихъ произведенія, гдѣ на особенную высоту возведено это чувство, освобожденное отъ всѣхъ нечистыхъ побужденій. Вотъ чѣмъ, напр., было обусловлено у нашего поэта

желаніе славы (1825 г.).

Когда любовію и нѣгой упоенный,
Безмолвно предъ тобой колѣнопреклоненный,
Я на тебя глядѣлъ и думалъ: ты моя,
Ты знаешь, милая, желалъ-ли славы я;
Ты знаешь: удаленъ отъ вѣтреннаго свѣта,
Скучая суетнымъ прозваніемъ поэта,
Уставъ отъ долгихъ бурь, я вовсе не внималъ
Жужжанью дальнему упрековъ и похвалъ.
Могли-ль меня молвы тревожить приговоры,
Когда, склонивъ ко мнѣ томительные взоры
И руку на главу мнѣ тихо наложивъ,
Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастливъ?
Другую, какъ меня, скажи, любить не будешь?
Ты никогда, мой другъ, меня не позабудешь?
А я стѣсненное молчаніе хранилъ,
Я наслажденіемъ весь полонъ былъ, я мнилъ,
Что нѣтъ грядущаго, что грозный день разлуки
Не прійдетъ никогда... И что-же? Слезы, муки,
Измѣны, клевета все на главу мою
Обрушилося вдругъ... Что я? гдѣ я? Стою,
Какъ путникъ, молніей настигнутый въ пустынѣ,
И все передо мной затмилося! И нынѣ
Я новымъ для меня желаніемъ томимъ:
Желаю славы я, чтобъ именемъ моимъ
Твой слухъ былъ пораженъ всечасно; чтобъ ты мною
Окружена была; чтобъ громкою молвою
Все, все вокругъ тебя звучало обо мнѣ;
Чтобъ, гласу вѣрному внимая въ тишинѣ,

Ты помнила мои послѣднія моленья
Въ саду, во тьмѣ ночной, въ минуту разлученья.

Теперь вы видите, чѣмъ руководился нашъ поэтъ, желая стать великимъ на родинѣ и въ потомствѣ. Посмотрите теперь, почему онъ не боялся своей судьбы и презиралъ всѣ ея удары:

предчувствіе (1828 г.).

Снова тучи надо мною
Собралися въ тишинѣ;
Рокъ завистливый бѣдою
Угрожаетъ снова мнѣ...
Сохраню-ль къ судьбѣ презрѣнье?
Понесу-ль навстрѣчу ей
Непреклонность и терпѣнье
Гордой юности моей?
Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Можетъ быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду...
Но предчувствуя разлуку,
Неизбѣжный, грозный часъ,
Сжать твою, мой ангелъ, руку
Я спѣшу въ послѣдній разъ.
Ангелъ кроткій, безмятежный,
Тихо молви мнѣ: прости;
Опечалься, взоръ свой нѣжный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Замѣнитъ душѣ моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юныхъ дней.

Прошу замѣтить: эти стихи были написаны, когда поэту было 29 лѣтъ! Значитъ, лжи тутъ не можетъ быть. Приведу еще одно произведеньице, блещущее апоѳеозомъ женской красоты:

къ А П. Кернъ (1825 г.).

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Какъ мимолетное видѣнье,
Какъ геній чистой красоты.
Въ томленьяхъ грусти безнадежной,
Въ тревогахъ шумной суеты,
Звучалъ мнѣ долго голосъ нѣжный,

И снились милыя черты.
Шли годы. Бурь порывъ мятежный
Разсѣялъ прежнія мечты,
И я забылъ твой голосъ нѣжный,
Твои небесныя черты.
Въ глуши, во мракѣ заточенья,
Тянулись тихо дни мои
Безъ божества, безъ вдохновенья,
Безъ слезъ, безъ жизни, безъ любви.
Душѣ настало пробужденье:
И вотъ опять явилась ты,
Какъ мимолетное видѣнье,
Какъ геній чистой красоты.
И сердце бьется въ упоеньѣ,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Но довольно. Я не знаю, удалось-ли мнѣ возстановить передъ своимъ читателемъ духовный обликъ отца русской литераруры и его міръ поэзіи такъ, какъ я желалъ и какъ онъ мнѣ представляется. Дальше я выясняю его теоретическій взглядъ на свою миссію, какъ поэта. А теперь только замѣчу, что А. С. Пушкинъ былъ удивительно гармоничною, цѣльною личностью. Каковъ онъ былъ въ жизни, такимъ онъ вылился и во всѣхъ своихъ произведеніяхъ. Ни малѣйшей двойственности, ни малѣйшаго противорѣчія!—И замѣчательная случайность! Мы не праздновали день рожденія Пушкина; нѣтъ, мы устраиваемъ ему тризну, мы поминаемъ его день смерти, кончины. Ну, такъ вспомянемъ-же его, этотъ день такъ, какъ завѣщалъ самъ поэтъ, когда былъ ребенкомъ, и потомъ, когда возмужалъ. Онъ не завѣщалъ намъ печалиться:

Приближьтесь, о друзья мои!
Благоговѣнье и вниманье!
Пѣвецъ рѣшился умереть.
И такъ, съ вечернею луною,
Въ саду нельзя-ли дернъ одѣть
Узорной, бѣлой пеленою?
На темный берегъ сонныхъ водъ,
Гдѣ мы вели бесѣды наши,
Нельзя-ль, устроя длинный ходъ,

Нести наполненныя чаши?
Зовите на послѣдній пиръ
Спѣсивой Семелеи сына,
Эрота, друга нашихъ лиръ,
Боговъ и смертныхъ властелина.
Пускай веселье прибѣжитъ,
Махая рѣзвою гремушкой,
И насъ отъ сердца разсмѣшитъ
За полной, пѣнистою кружкой;
Пускай игривою толпой
Слетятъ родныя наши Музы;
Имъ первый кубокъ круговой....

и т. д. Не думайте, чтобъ ребенокъ-поэтъ (1815 г.) отказался отъ этого взгляда послѣ. Нѣтъ: въ 1829 г., представляя себя умершимъ, онъ тоже сказалъ:

И пусть *у гробового входа*
Младая будетъ жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вѣчною сіять!

Да, великій духомъ человѣкъ! Вспоминая тебя, мы не можемъ не радоваться. Мы и безъ того стали мрачны, унылы; мы безъ того пали духомъ. Мы призываемъ твою тѣнь, чтобъ она воскресила въ насъ бодрость и такую мощь — въ насъ, твоихъ потомкахъ, — какою владѣлъ ты самъ во всю свою жизнь, презирая удары судьбы, безконечно вѣруя въ совершенство человѣка и его идеальное величіе. Гдѣ теперь все это? куда исчезли наши крѣпкіе духомъ вожди и почему? Отчего они насъ не учатъ презирать все, что противно достоинству человѣка? Отчего мы стали хворы, подавлены и угнетены?...

Этотъ вопросъ и постараемся теперь разрѣшить.

Обратимся къ выясненію *теоретическаго взгляда Пушкина на поэта и поэзію*. Поэтъ для него—«пророкъ», «избранникъ небесъ», посланникъ Бога, «жрецъ» Его истинъ, поэзія—«божественный глаголъ». Поэтъ долженъ быть всегда выше толпы, гордъ и самостоятеленъ, — онъ слушается единственно лишь себя самаго, своего внутренняго голоса, божественнаго вдохновенья, презираетъ инте-

ресы толпы и равнодушно относится къ ея хвалѣ и клеветѣ. Этотъ взглядъ на свое служенье у Пушкина сложился въ самое зрѣлое время его жизни, и чѣмъ дальше, тѣмъ настойчивѣе и яснѣе онъ выражалъ его.

Поэтъ, не дорожи любовію народной!
Восторженныхъ похвалъ пройдетъ минутный шумъ,
Услышишь судъ глупца и смѣхъ толпы холодной;
Но ты останься твердъ, спокоенъ и угрюмъ.
Ты царь: живи одинъ. Дорогою свободной. —
Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ,
Усовершенствуя плоды любимыхъ думъ,
Не требуя наградъ за подвигъ благородный.
Онѣ въ самомъ тебѣ. Ты самъ свой высшій судъ;
Всѣхъ строже оцѣнить умѣешь ты свой трудъ.
Ты имъ доволенъ-ли взыскательный художникъ?
Доволенъ? Такъ пускай толпа его бранитъ,
И плюетъ на алтарь, гдѣ твой огонь горитъ,
И въ дѣтской рѣзвости колеблетъ твой треножникъ

„Поэту". 1830 г.

Въ другомъ мѣстѣ поэтъ говоритъ:

Велѣнью Божію, о Муза, будь послушна!
Обиды не страшись, не требуй и вѣнца;
Хвалу и клевету пріемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

(„Памятникъ". 1836).

Когда толпа обратилась къ нашему поэту съ просьбой вникнуть въ ея положеніе и посвятить свой талантъ на служеніе ея нуждамъ, такъ какъ она не видѣла пользы въ его «сладкихъ звукахъ», то поэтъ до глубины души былъ возмущенъ этою просьбой, столь слѣпымъ взглядомъ на его миссію—и съ презрѣньемъ говоритъ въ отвѣтъ:

Подите прочь — какое дѣло
Поэту мирному до васъ!
Въ развратѣ каменѣйте смѣло;
Не оживитъ васъ лиры гласъ.
Душѣ противны вы какъ гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имѣли вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно съ васъ, рабовъ безумныхъ!
Во градахъ вашихъ съ улицъ шумныхъ
Сметаютъ соръ, - полезный трудъ! —

Но, позабывъ свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы-ль у васъ метлу берутъ?
Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ, —
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

(„Чернь". 1828).

Въ этомъ взглядѣ отца нашей національной литературы есть *такое глубокое различіе съ нашимъ современнымъ взглядомъ на поэта и поэзію, что мы считаемъ себя нравственно обязанными обратить на этотъ пунктъ самое строгое вниманіе.* Пушкинъ великъ въ данномъ случаѣ не только какъ поэтъ, но и какъ мыслитель. Пора подвести итогъ, чтобы знать, что мы выполнили изъ завѣтовъ великаго человѣка, оставленныхъ имъ для потомства, и чего не сдѣлали. Отвѣтъ, данный Пушкинымъ черни, хоть и рѣзкій, но вполнѣ резонный: Мы обязаны выяснить, что вызвало такое глубокое негодованіе поэта, почему просьба черни, съ современной точки зрѣнія столь естественная, возмутила его такъ сильно. Но чтобы рѣшить данный вопросъ, мы должны прежде выяснить ту пропасть, какая отдѣляетъ взглядъ Пушкина на поэта и поэзію отъ взгляда современныхъ писателей, а потомъ съ точки зрѣнія всеобщей литературы и, если угодно, всеобщей исторіи указать мѣсто тому явленію, которому мы теперь не вполнѣ по праву присвоили имя «поэзіи» на ряду съ болѣе вѣрнымъ названіемъ «беллетристики» или «изящной литературы».

Девизъ современнаго романиста и драматическаго писателя — изображать жизнь такъ, какъ она есть. Положимъ, что и Пушкинъ держался этого принципа въ извѣстной мѣрѣ; но въ то время, какъ Пушкинъ рисовалъ намъ лишь отрадныя стороны жизни, его послѣдователи, начиная съ Гоголя, стали изображать одинаково — какъ

отрадныя, такъ и печальныя, невеселыя или удручающія явленія. *Это—первая разница* между Пушкинымъ, какъ отцомъ нашей національной литературы, и его преемниками. *Во-вторыхъ:* въ то время, какъ Пушкинъ, слѣдуя и своему эстетическому чутью и теоретическому взгляду на свою миссію, никогда не позволялъ обременять свою душу и умъ разными вопросами текущей жизни, заботами и низменными интересами, не позволялъ этой жизни угнетать себя и лишать себя свободы духа, свободнаго отношенія къ свѣту Божьему,—наоборотъ, последователи Пушкина, всѣ почти безъ исключенія, вняли просьбамъ толпы и посвятили себя всѣ въ большей или меньшей степени—на служеніе интересамъ этой толпы и притомъ посвятили вполнѣ сознательно, добровольно. При этомъ у нѣкоторыхъ писателей-литераторовъ даже самое направленіе рѣшать вопросы жизни взято у толпы, хотя большинство, правда, держатъ себя самостоятельно и довѣряютъ себѣ больше, чѣмъ сужденьямъ и мнѣнію «свѣта». Такъ, напр., всѣмъ извѣстно, какъ самостоятеленъ былъ Тургеневъ въ своемъ взглядѣ на «отцовъ и дѣтей», какъ самостоятеленъ онъ былъ въ отношеніи къ «прогрессистамъ» въ «Нови» и вообще во взглядѣ на всѣхъ русскихъ неудачниковъ и несчастливцевъ. Островскій, прекрасно изучивъ купеческую среду, представилъ ее совершенно по-своему. Во время оно Гоголь далъ великолѣпную картину покойной помѣщицкой жизни и провинціальной чиновнической—картину, какую могъ дать только Гоголь. Гр. Толстой совсѣмъ по-небывалому въ исторіи романа изобразилъ умственныя и нравственныя шатанія русскихъ людей въ «Войнѣ и мирѣ», въ «Аннѣ Карениной». Для характеристики отношенія къ жизни современныхъ беллетристовъ и того впечатлѣнія, которое читатель выноситъ изъ чтенія современныхъ поэтовъ, я остановлюсь на извѣстномъ романѣ Достоевскаго «Униженные и оскорблен-

ные». Въ лицѣ Достоевскаго мы имѣемъ наиболѣе рельефнаго представителя изображать жизнь въ ея низменныхъ явленіяхъ.

Мы имѣемъ въ упомянутомъ романѣ нѣсколько типовъ, которые, благодаря мастерству писателя, приковываютъ къ себѣ наше вниманіе и мучатъ насъ. Съ одной стороны, предъ нами живетъ семейство Ихменевыхъ—Николай Сергѣичъ, Анна Андреевна, Настенька; дальше графиня и ея дочь Катерина, потомъ Алексѣй Петровичъ, сынъ князя Волковскаго, и самъ отецъ Волковскій, дальше адвокатъ Маслобоевъ и старикъ Смитъ. Тутъ всѣ унижены и оскорблены, кромѣ князя Волковскаго, котораго нельзя ни унизить, ни оскорбить, потому что онъ всѣхъ унижаетъ и оскорбляетъ. Что мы выносимъ изъ этой повѣсти? какое чувство, впечатлѣніе, какой нравственный импульсъ получаемъ? А вотъ какой: сила денегъ, власть имущества и практическій умъ, позволяющій себѣ увлекаться настолько, чтобъ никогда, ни на минуту не забывать о своихъ матеріальныхъ средствахъ, даютъ господство надо всѣмъ. Напрасно вы гоняетесь за честностью, напрасно вы заботитесь о своей нравственной чистотѣ: посмотрите на Ихменевыхъ. Они убиты и кончаютъ жизнь несчастнѣйшими людьми, потому что не хотѣли вступить въ компромиссъ съ кн. Волковскимъ, потому что слишкомъ сильно дорожили своею нравственной чистотой, потому что желали быть безупречными предъ своею совѣстью. Напрасно вы идеализуете любовь и ищете въ семъ грѣшномъ мірѣ счастья, предаваясь порывамъ страсти: есть люди, которые надругаются надъ вашею преданностью, воспользуются всѣмъ вашимъ достояніемъ и, ограбивъ васъ матеріально и нравственно, даже не почувствуютъ раскаянія и бросятъ васъ изъ среды богатой и довольной въ міръ нищеты, въ сырой подвалъ или на пятый этажъ — въ низкую и мрачную комнату, если вы не пожелаете вступить въ

компромиссъ съ своею совѣстью, если вы не заглушите въ себѣ ея голоса, если вы словомъ не заставите ее молчать. Тому живымъ примѣромъ да будетъ вамъ Нелли, эта больная, изступленная въ своей идеальности Нелли, законная дочь князя, умирающая въ чужой семьѣ, среди ласкъ и любви со стороны лицъ, ставшихъ жертвою ея собственнаго богача-отца,—и еще болѣе тому примѣромъ да будетъ для васъ ея ограбленная нравственно и матеріально мать. А вотъ посмотрите на адвоката Маслобоева: благодаря тому, что онъ давнымъ-давно выработалъ въ себѣ привычку заглушать въ себѣ всякіе лучшіе порывы души—и, если не совсѣмъ, то по крайней мѣрѣ настолько, чтобъ не давать имъ побѣды надъ разсчетливыми, трезвыми соображеніями и совѣтами ума,—благодаря этой способности онъ никогда не станетъ несчастнымъ, и если не теперь, такъ скоро, очень скоро, будьте увѣрены, сколотитъ себѣ порядочное состояніе, а вмѣстѣ съ тѣмъ создастъ себѣ и безпечальную жизнь. Онъ всегда будетъ въ порядочномъ положеніи и никогда не позволитъ себя одурачить, не только что сдѣлать несчастнымъ. Что-же касается князя Волковскаго, то это chef d'oeuvre во всемъ романѣ: онъ такъ реаленъ, такъ низменъ, такой практичный, такой безнравственный и развратный и настолько счастливъ, что рѣшительно ему могутъ позавидовать всѣ практическіе люди, имъ-же нѣсть числа на бѣломъ свѣтѣ. Положимъ, авторъ своимъ отношеніемъ набрасываетъ тѣнь на это его счастье. Самъ авторъ, значитъ, не соглашается добывать себѣ счастье этимъ путемъ. Но вѣдь мы знаемъ, что всѣ эти писатели болѣе или менѣе идеальны и ихъ отношеніе къ такимъ почтеннымъ господамъ, какъ князь Волковскій (всѣми уважаемый, всюду съ почетомъ принимаемый, вездѣ блещущій и умомъ, и манерами, и рѣчью) страдаетъ фальшью, что такіе господа высоко стоятъ въ глазахъ всѣхъ, и они больше счастливы, чѣмъ

выставляетъ авторъ. Посмотрите, какъ жалка судьба всѣхъ этихъ людей, которые, не зная жизни, слѣдуютъ подсказу какихъ-то эфемерныхъ, честныхъ порывовъ души. Нѣтъ, жизнь жестка. Въ ней нѣтъ мѣста высокому. Это стремленіе къ высокому въ концѣ концовъ приведетъ васъ къ такимъ невыносимымъ мукамъ, что вы проклянете себя и эту жизнь, а если и не проклянете явно, то во всякомъ случаѣ будете угнетены, забиты, убиты до изнеможенія, до жалости, наповалъ.

Вотъ впечатлѣніе, какое вы выносите изъ повѣсти Достоевскаго. На ряду съ состраданіемъ и сочувствіемъ лицамъ униженнымъ и оскорбленнымъ, наряду съ презрѣніемъ и омерзительнымъ чувствомъ, народившимся у васъ въ душѣ къ разнымъ гг. Волковскимъ, васъ охватываетъ холодъ жизни, вы какъ-то леденѣете и, серьезно поразмысливъ, но глубже вникнувъ, охотно прощаете всѣ грѣхи и компромиссы съ совѣстью г. Маслобоеву, который только потому грѣшитъ, что не хочетъ помереть съ голоду. Въ жизни царитъ какой-то законъ, который знать не хочетъ нашихъ нравственныхъ, высокихъ стремленій, который «согнетъ въ бараній рогъ», если вы будете настолько наивны, что рѣшитесь жить, предаваясь всецѣло своимъ возвышеннымъ порывамъ, высокимъ иллюзіямъ, которые называются идеальною любовью, честностью, спокойствіемъ совѣсти и проч. и проч. Если вы не желаете совсѣмъ отложить въ сторону всякія ваши нравственныя стремленія, то во всякомъ случаѣ давайте имъ мѣсто только въ тѣхъ предѣлахъ, въ которыхъ допускаетъ жизненная необходимость. Возьмите примѣръ съ Маслобоева: вѣдь вы думаете онъ не рисовался нравственнымъ человѣкомъ и дѣйствительно не хвастался своей относительною честностью передъ своими близкими людьми? Нѣтъ; были моменты, когда онъ нравственно считалъ себя неизмѣримо выше другихъ, и это другіе признавали,—что онъ честный

человѣкъ. Но все это нужно допускать расчетливо, въ извѣстномъ размѣрѣ, сообразуясь съ своимъ положеніемъ и матеріальными средствами, если не желаете потерпѣть полнаго крушенія и стать жалкимъ въ глазахъ всѣхъ.

То, что мы сказали о впечатлѣніи отъ романа „Униженные и оскорбленные", можно отнести ко всей поэтической литературѣ нашего времени, не только русской, но и иностранной". *Беззавѣтная преданность идеалу и своимъ чистымъ стремленіямъ вызываетъ крушеніе не только счастія, но и вашей нравственной сущности. Вы побѣждаетесь въ самомъ святомъ: убѣжденіе, что счастіе состоитъ въ нравственной цѣлостности, въ преданности чистымъ побужденіямъ совѣсти становится во-очію иллюзіей, безплодной, пустою мечтой. Счастливы не эти люди, а тѣ, что подавили въ себѣ заранѣе стремленія къ идеальному, или никогда ихъ не имѣли, или-же наконецъ сумѣли ихъ требованія согласовать съ обстоятельствами, допустивъ массу сдѣлокъ, уступокъ жизни.*

Не то мы чувствуемъ, не къ такому заключенію приходимъ, когда читаемъ великихъ, міровыхъ поэтовъ, напр., хоть Шекспира или Софокла. Предъ нами вотъ напр., Эдипъ. Что можетъ быть несчастнѣй этого человѣка? Онъ съ нравственной стороны выше всякаго упрека. Считая своими родителями Полиба и Меропу, и зная, что Оракулъ предсказалъ ему величайшее преступленіе по отношенію къ нимъ, онъ оставляетъ домъ этихъ мнимыхъ родителей, является героемъ передъ жителями Ѳивъ, освобождаетъ ихъ городъ отъ чудовища Сфинкса, становится Ѳивскимъ царемъ, управляетъ гражданами такъ, что заслуживаетъ общую любовь, обожаемъ въ семействѣ дѣтьми и женою—и что-же? Не смотря на всѣ свои высокія нравственныя качества, единственно по волѣ рока, Эдипъ совершаетъ какъ разъ то самое пре-

ступленіе, котораго такъ страшился, котораго всѣми силами старался избѣжать. Убійца отца, мужъ собственной матери, онъ тѣмъ не менѣе не падаетъ въ несчастьѣ: мы удивляемся его геройству, когда онъ ослѣпляетъ самого себя и, при общемъ сожалѣніи гражданъ, обрекаетъ себя самъ на изгнаніе, чтобъ искупить предъ своею совѣстью и богами свой великій грѣхъ. Такое-же возвышающее, возвеличивающее достоинство и святость имени человѣка впечатлѣніе производитъ его дочь Антигона. Что можетъ быть несчастнѣе ея, этой женщины? Никто, ни одна изъ гречанокъ такъ не развита нравственно, такъ не любитъ своего отца и брата, настолько не чиста сердцемъ и нравственно не высока: тѣмъ не менѣе ни одна изъ греческихъ дѣвицъ не была такъ несчастна, какъ она,—опять по волѣ тяготѣющаго, неумолимаго рока. Но эта женщина въ своемъ несчастіи возбуждаетъ къ себѣ не столько сожалѣнье, сколько удивленіе: мы обоготворяемъ ее за геройство духа. Ничто не въ силахъ побѣдить ее!... Видя такіе примѣры, древній грекъ получалъ безконечную вѣру въ силу и величіе человѣческаго духа. Не только смерть, но величайшая казнь, страданія, какія только возможно вымыслить и обрушить на голову человѣка,—ничто не можетъ низвести его съ его нравственной высоты: онъ гордъ, великъ и непреклоненъ, защищая свою чистоту! Всѣ несчастія, которыя только можетъ выдумать небо и обрушить на его выю, служатъ лишь къ вящему апоѳеозу человѣческаго духа.—Таковы-же и герои Шекспира. Вотъ предъ нами король Лиръ, король во всемъ блескѣ и величіи духа. Любя покорность и требуя ея ото всѣхъ, онъ прогнѣвался на свою дочь Корделію за то, что та, не умѣя льстить, не высказала столько ласковыхъ словъ, сколько ея сестры (Регана и Гонерилья), — не высказала и поплатилась жестоко... Отецъ лишаетъ ее наслѣдства! Она

грубо оскорблена и должна льстить, унижаться... Но нѣтъ: она настоящая царица, равно какъ и ея отецъ— настоящій царь, съ головы до ногъ. Когда старшія сестры, завладѣвъ наслѣдствомъ при жизни отца, прогоняютъ его изъ своихъ владѣній, Корделія, взятая за-мужъ по любви франц. королемъ, оставляетъ мужа и изъ любви къ отцу покидаетъ тронъ, чтобъ служить въ несчастьѣ тому самому человѣку, который когда-то былъ къ ней такъ жестокъ и несправедливъ. И Корделія и самъ Лиръ передъ нами являются въ своемъ несчастьѣ не жалкими существами, но великими. Корделія—уже потому, что не помнитъ зла и, не измѣнивъ голосу своей совѣсти, поражаетъ отца своимъ великодушіемъ и безграничною любовью дочери; король Лиръ—потому, что искупивъ оскорбленіе достойной дочери глубочайшимъ раскаяніемъ, не мирится съ слѣпою судьбой, но зоветъ самъ на свою голову всякую казнь. Онъ желаетъ ея; ему жизнь въ тягость, послѣ того какъ самое святое чувство его поругано. Въ степи, предоставленный самому себѣ, подъ ужасами грозы, глубоко оскорбленный неблагодарностью старшихъ дочерей и мучимый сознаніемъ жесточайшей несправедливости, какую оказалъ къ Корделіи, теперь единственной утѣшительницѣ, онъ такъ взываетъ:

Злись, вѣтеръ, — дуй, пока не лопнутъ щеки!
Вы, хляби водъ, стремитесь ураганомъ;
Залейте башни, флюгера на башняхъ!
Вы, сѣрные и быстрые огни,
Предвѣстники громовыхъ тяжкихъ стрѣлъ,
Дубовъ крушители! летите прямо
На голову мою сѣдую... Громъ небесный,
Все потрясающій! разбей природу всю,
Расплюсни разомъ толстый шаръ земли,
И разбросай по вѣтру сѣмена,
Родящія людей неблагодарныхъ...
. . . . . Огонь и вѣтеръ,
Громъ, дождь—не дочери мои!
Въ жестокости я васъ не укоряю:

Я царство вамъ не отдавалъ при жизни;
Дѣтьми своими васъ не называлъ!
Вы не подвластны мнѣ... Такъ тѣшьтесь смѣло
Вы надо мной,—стоящимъ въ вашей власти,
Презрѣннымъ, хилымъ, бѣднымъ старикомъ.

Гдѣ-жъ тутъ побѣда надъ духомъ человѣка, когда онъ презираетъ всѣ ужасы и самъ зоветъ ихъ на себя!

Таковъ человѣкъ является всюду у великихъ поэтовъ, признанныхъ великими всѣмъ міромъ и всѣми вѣками. Природа, внѣшній міръ изображены ими тоже въ самыхъ радостныхъ очертаніяхъ. Природа вознаградитъ васъ за всѣ муки и тяжести однимъ счастливымъ мгновеніемъ, однимъ днемъ, если вы только способны чувствовать ея величіе и красоту.

Значитъ, изъ чтенія великихъ поэтовъ мы приходимъ какъ разъ къ противоположному заключенію о человѣкѣ и мірѣ. *Будьте смѣлы, бодры; идите прямо по дорогѣ къ добру. Счастье въ васъ самихъ. Если вы воспитали въ себѣ великій духъ, любовь ко всѣму высокому и къ людямъ, если вы никогда не измѣните дорогимъ, чистымъ движеніямъ сердца, то ничто васъ не сломитъ, ничто не побѣдитъ. Вы будете велики въ несчастьѣ, и васъ полюбитъ весь міръ.*

Что-нибудь одно: или то, что мы называемъ теперь поэзіей,—не есть поэзія, а что-нибудь другое, или Шекспиръ и Софоклъ—фантазеры, не знающіе человѣка и его нравственной природы.

Да, милостивые государи. То, что мы теперь называемъ поэзіей, когда-то, было время, не величалось такимъ именемъ. Мы перепутали понятія. Новый міръ породилъ много новыхъ явленій, и мы еще не успѣли подъискать подходящаго названія той литературѣ, къ которой приложили древній терминъ «поэзіи».

Я постараюсь уловить самые характерные признаки, отличающіе современную изящную литературу отъ древней поэзіи,—отъ той поэзіи, что существовала нѣсколько тысячелѣтій и съ которой соединялось всегда чрезвычайно опредѣленное представленіе, рѣзко противорѣчащее нашему, теперешнему. Намъ легко тогда будетъ опредѣлить мѣсто А. С. Пушкина среди поэтовъ современныхъ, которые, какъ я сказалъ, не смотря на все отличіе ихъ, являются законными сынами его поэтической дѣятельности. Но сначала выяснимъ raison d'être современной литературы «сѣрой дѣйствительности» и древней «поэзіи» въ *ея вѣковѣчномъ смыслѣ и значеніи.*

Новые вѣка отличаются отъ всѣхъ предыдущихъ, отъ тѣхъ тысячелѣтій, что прожило человѣчество,—однимъ выдающимся явленіемъ—необычайнымъ развитіемъ наукъ. Представляю себѣ, какъ были-бы поражены успѣхомъ человѣческаго ума, когда-бы воскресли изъ мертвыхъ могиканы древней мысли — Аристотель и Платонъ. Наша астрономія показала-бы имъ такія чудеса, такую грандіозную картину міра, которая выше всѣхъ чудесъ, какія могли создать умъ и фантазія древняго человѣка. Наша физика повѣдала-бы имъ о тайнахъ электричества, магнетизма, теплоты, пара и движенія. Наша химія вмѣсто четырехъ стихій—элементовъ, изъ коихъ будто состоитъ міръ, указала-бы ихъ семьдесятъ семь, при чемъ выяснила-бы тайны соединенія ихъ въ сложныхъ тѣлахъ, тайны появленія многихъ металловъ, минераловъ, жидкостей. Архимедъ пришелъ-бы въ неописанный восторгъ, когда-бъ взглянулъ на тѣ чудеса механики, которыя никого изъ насъ не удивляютъ,—когда-бъ взглянулъ на многочисленныя машины, дѣйствующія на нашихъ заводахъ, театрахъ, поляхъ, дорогахъ и моряхъ. Аристократическое самолюбіе древняго грека и римскаго патриція было-бы ужасно уязвлено, когда-бъ современный языковѣдъ во-

очію доказалъ ему, что и ихъ языки — одного дерева съ языкомъ и трусливаго перса, и скиѳа и желтокожаго индуса! Множество открытыхъ новыхъ странъ, земной шаръ вмѣсто круглой плоскости, точность географическихъ свѣдѣній, масса населеннѣйшихъ городовъ, множество новыхъ удобствъ жизни—всѣ эти новизны поразили-бы больше, чѣмъ всякіе разсказы изъ «тысячи и одной ночи». Антропологія, политическая экономія и множество другихъ дисциплинъ, менѣе обширныхъ, о которыхъ ни слухомъ ни духомъ не вѣдалъ древній міръ, привели-бы въ смущеніе любого древняго философа одними своими непонятными именами. Словомъ, міръ распластанъ, раскрытъ, развернутъ такъ предъ умственными очами человѣка, что всѣ чудеса, сверхъестественныя явленія, подъ землею и въ водѣ, въ воздухѣ и подъ небесами — испарились, исчезли. Иллюзіи, *во внѣшней природѣ*, лелѣявшія древняго и средневѣковаго человѣка, рушились, улетѣли; имъ нѣтъ мѣста.

Одно осталось неизслѣдованнымъ — *духовная* природа человѣка. Какъ въ древнее время, такъ и теперь, вопросъ о взаимномъ отношеніи духа и тѣла—остается загадкой. Понятно, что мы и къ этой области прилагаемъ тотъ-же методъ изслѣдованія, который далъ столь обильные плоды во всѣхъ прочихъ областяхъ и привелъ къ открытію и объясненію тайны многочисленныхъ чудесъ. Иначе быть не можетъ. *Современная литература, называемая „поэзіей“, стараясь дать точнѣйшую копію съ жизни въ ея обычномъ теченіи, является самымъ главнымъ источникомъ для изслѣдованія духовной природы человѣка, для изученія ея психіи, души.*

Такъ. Но я позволю себѣ указать на факты, которые почему-то совсѣмъ обходятся молчаніемъ нашими литераторами и поэтами, нашими психологами. Эти факты

такого сорта, что они должны окончательно разграничить „поэзію“ отъ современной европейской „изящной литературы“ или „беллстристики“.

I. Прежде всего, всякому извѣстно, что поэзія и религія у древнихъ народовъ были сродни по направленію. Для древняго грека „Иліада и Одиссея“ были столько-же поэмами, сколько и священными книгами. Софоклъ, Еврипидъ, Эсхилъ для своихъ трагедій брали сюжеты изъ миѳологіи, т. е. изъ религіозныхъ разсказовъ. Индусы, персы, германцы, славяне, скандинавы и проч. и проч., будучи язычниками, поэзію тоже отожествляли съ религіей. Богатыри нашихъ былинъ —это полубоги, хоть и сильно поистершіеся въ своемъ древнемъ величіи, когда доплыли до нашего XIX вѣка. Но кому неизвѣстна роль религіи въ жизни человѣка? Она учитъ презирать низменное, уважать высокое; она учитъ любить отечество, жертвовать собой на пользу благъ родины; она учитъ честности въ семействѣ, любви къ дѣтямъ и женамъ; она налагаетъ узду на страсти; она даетъ примѣры великихъ силъ мужества и духовной красоты; она отрываетъ васъ отъ „злобы дня“ и погружаетъ въ міръ иной, гдѣ человѣкъ получаетъ освѣженіе, возрожденіе своего нравственнаго бытія... Таковы въ большей или меньшей степени были всѣ религіи древности, — я не говорю уже о христіанствѣ, іудаизмѣ и магометанствѣ. Это замѣчаніе прежде всего должно бросить свѣтъ и на роль поэзіи въ жизни человѣчества. Это доказательство историческое, подсказываемое голосомъ нѣсколькихъ тысячелѣтій, жизнью всѣхъ народовъ земнаго шара,—доказательство въ пользу той мысли, которую я хочу высказать дальше.

2. Второе доказательство будетъ нѣсколько посильнѣе—потому, что оно не слѣпо опирается на свидѣтельство вѣковъ (—вѣдь человѣчество во многомъ оши-

балось!), а на факты, на факты яркіе, неоспоримые, неопровержимые, твердые, какъ скала. На свѣтѣ, до насъ, было многое множество великихъ людей и великихъ подвиговъ. Изъ этихъ великихъ людей я исключаю людей мысли, а беру только великихъ людей по своей душѣ: кто жертвовалъ собою на пользу народа, родныхъ, всего человѣчества; кто переносилъ муку, жестокія истязанія безропотно, съ безпримѣрнымъ геройствомъ и силою духа; кто воодушевлялъ цѣлыя націи, кто становился нищимъ для блага ближнихъ, кто провелъ всю жизнь свою узникомъ, помышляя о другихъ, а не о себѣ и проч. и проч. Скажите, что влекло ихъ къ тому? Не слава-ли, честь? не любовь-ли беззавѣтная, безпредѣльная? не гордость-ли и сознаніе высокаго человѣческаго достоинства? не вѣра-ли въ Бога и въ безсмертіе? Но изобразите даже этихъ людей такими, каковы они были въ дѣйствительности, во всю свою жизнь,— и ихъ вы не найдете идеальными: ихъ душевная чистота затмится, быть можетъ, массой крупныхъ недостатковъ. Возьмите тысячу фонарей, освѣтите душу милліоновъ людей—и вы не найдете ихъ такими героями, подвижниками, словомъ — святыми, идеальными существами, какими они намъ *представляются, кажутся.* Всѣ эти Лиры, Корделіи, Гамлеты, Эдипы, Антигоны, Прометеи, Андромахи, всѣ эти Зевесы, Юпитеры во всемъ своемъ величіи— въ сущности все это чистѣйшій вздоръ, нелѣпость. Никакихъ такихъ Лировъ не было и Шекспиръ—пустѣйшій фантазеръ! Одно только не вздоръ, одно неопровержимо: *мы вѣримъ всему этому, всѣмъ этимъ вымысламъ фантазіи.* А разъ это такъ, то тотъ путь изслѣдованія души человѣческой, основанный на подборѣ фактовъ изъ дѣйствительной „сѣрой“ жизни,—не годится, неприложимъ. Есть какой-то фактъ, котораго никакъ не поймаешь, изъ области духа человѣческаго, фактъ, движущій все человѣчество

впередъ, безъ котораго немыслимъ никакой прогрессъ. Этотъ фактъ—*стремленіе человѣка ко всему высокому, неудовлетворенность настоящимъ, непреодолимое желаніе нравственнаго усовершенствованія.* Этотъ фактъ проявляется на каждомъ шагу, во всѣхъ дѣйствіяхъ выдающихся людей. Онъ ведетъ къ тому, что человѣкъ всегда настоящій міръ преобразовываетъ въ своей фантазіи, по своему. Эта божественная искра возвышаетъ насъ надъ пошлой, ежедневной дѣйствительностью, тайкомъ горитъ внутри всякаго человѣка и, настань благопріятный моментъ, она тотчасъ воспламенится и сдѣлаетъ пожаръ. Я увѣренъ, что Лиръ былъ самымъ зауряднымъ королемъ Англіи, который жизнь проводилъ въ разсчетахъ самыхъ ординарныхъ; но вотъ судьба послала на него несчастье, божественная искра воспламенилась, проявилась—и мы вѣримъ его величію, потому что оно *могло* проявиться именно такъ, какъ изобразилъ Шекспиръ. Но въ цѣлой жизни Лиръ не былъ такимъ: онъ, навѣрное, побаивался и своихъ враговъ, и дѣлалъ уступки своимъ вельможамъ, и иначе относился къ дочерямъ. Нужды нѣтъ: *одинъ случай совершенно преобразуетъ его въ нашихъ глазахъ, и мы все прилаживаемъ къ этому случаю, измышляя такимъ образомъ совершенно небывалое лицо.* Объ Эдипѣ и говорить нечего: про него такую сложили сказку, съ разными сфинксами и лисицами, что она невольно у насъ теперь вызываетъ улыбку. Однако пусть поставитъ себя въ положеніе Эдипа кто угодно изъ тѣхъ людей, въ комъ искра Божія не угасла. Отбросивъ разныя химеры, въ которыя мы уже не можемъ вѣрить, все остальное мы найдемъ правдоподобнымъ: намъ *вѣрится*, что такъ непремѣнно долженъ дѣйствовать всякій человѣкъ, кто повинуется голосу благородныхъ стремленій и не потерялъ вѣры въ непобѣдимость святыхъ желаній человѣка.

Такимъ образомъ, поэзія рисуетъ намъ *міръ несуществующій* Днемъ съ огнемъ ищите идеальныхъ людей безъ пятна на душѣ, вы никогда не найдете ни одного. Но этотъ міръ составляетъ существенную потребность человѣка. Любовь къ ближнему въ ея чистомъ, идеальномъ видѣ, любовь къ отечеству, народу, роднымъ; стремленіе къ славѣ лучезарной, безъ пятна, какой никогда и нигдѣ не было, но которую мы считаемъ возможной; чистое наслажденіе красотой въ природѣ, въ человѣкѣ,—красотой, какая не встрѣчается ни въ одномъ пунктѣ земного шара; идеальная любовь къ женщинѣ, какой тоже нигдѣ не встрѣтишь; подвиги чистѣйшаго безкорыстія и самопожертвованія... все это безъ примѣси низкихъ побужденій, безъ примѣси черноты не встрѣчается въ жизни... Тѣмъ не менѣе, у насъ есть насущная потребность вѣрить въ этотъ воображаемый міръ, нигдѣ не существовавшій и не существующій. *Эти иллюзіи—составляютъ фактъ, облагодѣтельствовавшій человѣчество съ ногъ до головы.* Безъ этихъ иллюзій человѣкъ былъ-бы животнымъ, не былъ-бы способнымъ ни шагу сдѣлать впередъ въ нравственномъ прогрессѣ. Безъ нихъ не было-бы ни мучениковъ въ христіанствѣ, ни ученыхъ подвижниковъ въ родѣ Галилея, ни героевъ на полѣ брани въ родѣ Леонида спартанца или Арнольда Винкельрида, ни Кн. Михаила Черниговскаго, ни Яна Гуса, ни Митрополита Филиппа, ни тысячи другихъ жемчужинъ исторіи; безъ нихъ не было бы ни Гайдена ни Бетховена, какъ не было бы италіянскихъ геніевъ кисти и нашего Иванова, не было бы Шиллеровъ, Гете, Байроновъ, какъ не было бы Пушкиныхъ, Лермонтовыхъ и т. д. и т. д. Всѣ эти лица въ своемъ тяжкомъ трудѣ, въ своихъ благородныхъ дѣйствіяхъ, въ своемъ геройствѣ были ведомы или надеждой на „безполезную" славу и безкорыстную благодарность ближнихъ,

или примѣрами героевъ, никогда не существовавшихъ, но изображенныхъ въ поэзіи, идеализованныхъ въ исторіи, или вѣрой въ благородство человѣка, въ Бога, или святостію своихъ высокихъ чувствъ и т. д. Всѣ они стремились осуществить то, *во что вѣрили, но о чемъ можно сказать, что оно никогда не существовало въ томъ видѣ, въ какомъ имъ представлялся этотъ воображаемый свѣточъ, руководитель ихъ высокихъ и благородныхъ дѣйствій.* Этотъ воображаемый свѣточъ тѣмъ не менѣе есть безъ сомнѣнія самый главный двигатель нравственнаго прогресса всего человѣчества. Этотъ воображаемый двигатель есть единственный, который дѣлаетъ людей *великими* въ исторіи, въ человѣчествѣ, въ народѣ и *истино счастливыми.* Наконецъ, этотъ двигатель, а не что другое, произвелъ и самую современную науку и благодаря ему, и только ему, совершается всяческій прогрессъ въ человѣчествѣ. Этотъ двигатель есть *фактъ неопровержимый*, облагодѣтельствовавшій человѣка кругомъ.

Современная литература ползаетъ по землѣ; она погружена съ ногъ до головы въ низменные интересы толпы, ставя это себѣ въ самую великую заслугу. Но мы уже видѣли, что идеальнаго, вполнѣ удовлетворяющаго насъ, на землѣ не отыщешь днемъ съ огнемъ. Какъ-бы ни былъ великъ человѣкъ, но если вы его представите такъ, какъ онъ есть, вы не найдете его идеально-святымъ, своимъ кумиромъ. На бѣломъ свѣтѣ людей великихъ очень мало, а угнетенныхъ, жалкихъ, подавленныхъ судьбой, отчаявшихся, лишенныхъ воли, убитыхъ, пришибленныхъ, безобразныхъ, низкихъ негодяевъ, подлецовъ, обиженныхъ судьбой, несчастливцевъ, неудачниковъ, преступниковъ, слабыхъ и изнеможенныхъ, психопатовъ и патомановъ,—многое

множество! Наша современная литература, стараясь изобразить жизнь такъ, какъ она есть, понятно, гораздо больше представляетъ типовъ удручающихъ, обнаруживающихъ или нравственное ничтожество или безсиліе добрыхъ людей въ борьбѣ со зломъ. Понятно, встрѣчаются и въ ней творенія, приближающіяся къ идеалу воображаемому; но они исчезаютъ въ грудѣ произведеній, приковывающихъ насъ къ землѣ и къ ея низменнымъ дѣятелямъ и интересамъ. Въ древнее время, у грековъ и римлянъ, было совсѣмъ наоборотъ. Римляне называли произведенія, имѣющія своимъ предметомъ низменныя, обыденныя явленія жизни и дѣйствія обыкновенныхъ людей,—особымъ именемъ—satura, т. е. произведеніями *насыщенными* „всякаго рода" разсказами, выдѣляя тѣмъ самымъ эти произведенія изъ области настоящей поэзіи, in sensu proprio, которая есть, по выраженію Пушкина—„божественный глаголъ" или „гласъ Божій" и которая у древнихъ повѣствовала о дѣйствіяхъ боговъ и героевъ или людей великихъ. Словомъ относительно современной изящной литературы, именуемой „поэзіей" въ Европѣ и у насъ, мы приходимъ къ слѣдующимъ заключеніямъ:

1. Современная „беллетристика", стремящаяся изобразить жизнь такъ, какъ она есть, съ темными и свѣтлыми ея сторонами, обладая при этомъ всѣми художественными пріемами, *далеко отклонилась отъ первоначальной „поэзіи"—идеальной, какъ религія.*

2. Современная „беллетристика" больше имѣетъ родства съ наукой, чѣмъ съ тѣмъ міромъ фантазіи, который въ теченіи нѣсколькихъ тысячелѣтій носилъ имя „поэзіи". Она преимущественно служитъ цѣлямъ исторіи и соціологіи.

3. Изящная литература нашего времени, народившись подъ вліяніемъ необычайнаго развитія наукъ въ

новые вѣка и преслѣдуя главнымъ образомъ научную цѣль — изучить духовную жизнь *обыкновеннаго* человѣка,—*въ общемъ есть явленіе совершенно новое, невѣдомое ни древнему міру, ни среднимъ вѣкамъ*. Поэтому ее, для пользы человѣческаго прогресса и для болѣе успѣшнаго изученія человѣческой природы, *слѣдуетъ рѣзко разграничить отъ „поэзіи“ въ ея вѣковѣчномъ смыслѣ,* преслѣдующей иныя цѣли и имѣющей дѣло съ иными людьми и явленіями жизни. Потому и названіе этому новому явленію нужно дать иное. Пусть напр. этотъ родъ творчества называется *„изящной литературой“* или, что тоже—*„беллетристикой“*.

Польза „беллетристики“ велика. Она столь-же необходима въ прогрессѣ человѣка, какъ необходимы науки и, отдѣляя ее отъ „поэзіи“, мы ничуть не желаемъ ее унизить. Но все-таки „беллетристика“—не „поэзія“: своимъ воспроизведеніемъ жизни и человѣка она скорѣе способна пригнести, задавить нашъ духъ, унизить насъ въ глазахъ своихъ, чѣмъ облагородить, возвысить и сдѣлать насъ способными на величайшіе подвиги. Послѣднее есть дѣло религіи и поэзіи въ ея собственномъ значеніи,—въ значеніи „божественнаго глагола“.

Возвратимся къ Пушкину. *Его заслуги по отношенію къ русской литературѣ слѣдуетъ оцѣнивать съ двухъ главныхъ сторонъ: во первыхъ, со стороны правдиваго изображенія жизни въ художественныхъ картинахъ, и во вторыхъ, со стороны цѣли, которую онъ преслѣдовалъ, какъ поэтъ,* т. е. иначе говоря, со стороны его взгляда на роль поэта въ народѣ и человѣчествѣ.

Въ первомъ случаѣ, Пушкинъ является по всей справедливости *отцомъ русской художественной литерату-*

ръ: онъ первый сумѣлъ пронизать всѣ свои произведенія насквозь русскимъ духомъ. Въ первый разъ русскій человѣкъ, читая Пушкина, почувствовалъ себя вполнѣ у себя дома. Мало того: научивъ своихъ послѣдователей изображать русскую дѣйствительность настоящую, современную, онъ далъ еще болѣе дивные примѣры того, какъ слѣдуетъ изображать жизнь прошлую. Его „Борисъ Годуновъ" въ этомъ отношеніи—перлъ, жемчужина; ничего хоть сколько-нибудь похожаго на это чудное произведеніе въ русской литературѣ не было, да и едва-ли на западѣ что-либо равное существовало въ первой четверти настоящаго столѣтія: былъ только одинъ Шекспиръ, этотъ величайшій изъ великихъ поэтовъ-трагиковъ. Съ этой первой точки зрѣнія Гоголь и Тургеневъ, Толстой и Островскій, Достоевскій и Писемскій съ Гончаровымъ—ученики Пушкина.

Но едва-ли не важнѣе другая сторона, съ какой мы обязаны цѣнить отца русской поэзіи. Этою стороною его поэзія рѣзко отличается отъ художественныхъ произведеній послѣдующихъ sui generis поэтовъ. Всѣмъ казалось страннымъ, отчего это Пушкинъ такъ возмутился, такъ вознегодовалъ, когда „чернь" обратилась къ нему съ покорнѣйшей просьбой обратить на нее вниманіе и служить ея нуждамъ. Нѣтъ сомнѣнія, что теперь, когда всѣ наши писатели посвятили себя на служеніе этимъ нуждамъ толпы, это негодованіе поэта должно показаться еще страннѣй, еще загадочнѣе: „ужели Тургеневъ, Достоевскій, Писемскій и вообще всѣ современные писатели хуже понимаютъ свое призваніе, чѣмъ Пушкинъ?"—недоумѣваютъ они,—„тотъ самый Пушкинъ, который себя нигдѣ въ своихъ произведеніяхъ не показалъ особенно выдающимся „мыслителемъ"? Теперь настало время дать опредѣленный отвѣтъ и на это недоумѣніе и на всѣ весьма близорукіе

упреки, брошенные въ лицо нашему поэту „безсмысленной толпой“ и недальновидною критикой по поводу его презрительнаго отношенія къ „черни“.

Пушкинъ поэзію понималъ совершенно иначе, чѣмъ мы, а съ тѣмъ вмѣстѣ и роль поэзіи въ прогрессѣ человѣчества. Поэзія въ его глазахъ должна настолько возвышать человѣка надъ низменною дѣйствительностію, чтобъ онъ могъ презирать эту дѣйствительность со всѣми ея уклоненіями, безобразными и удручающими явленіями. Пушкинъ прекрасно понималъ, что человѣкъ носитъ въ себѣ *Божію искру, и эта-та искра Божія одна только и можетъ его сдѣлать истинно-счастливымъ*, свободнымъ и непобѣдимымъ въ самомъ тяжкомъ положеніи. Не дѣло поэзіи служить тѣмъ людямъ, у которыхъ эта искра Божія погасла внутри: такіе люди никогда не будутъ *истинно-счастливы* и счастье такихъ людей совсѣмъ иного рода,—это счастье низшихъ существъ. Имѣть хорошій столъ, комфортабельное жилище, щегольской костюмъ для большинства людей есть еще недосягаемая цѣль. Это большинство требуетъ жизненнаго довольства гораздо меньшей степени! они всю жизнь тянутся изъ-за той цѣли, чтобъ быть сытымъ, жить въ теплѣ и въ удобной квартирѣ; всѣ помышленія этихъ людей направлены къ этой цѣли и въ обладаніи этими благами они полагаютъ все свое счастье. Это въ буквальномъ смыслѣ—рабы нужды, печалей и заботъ. Ну что-жь можетъ сдѣлать поэтъ для такихъ людей? Дать милостыню—не имѣетъ средствъ; утѣшить словомъ—не поймутъ; воспитать характеръ—прошло время; возжечь искру Божію, чтобы эти люди облегчили свое положеніе, но... Но въ этомъ-то единственномъ средствѣ, единственномъ *дѣйствительномъ* лѣкарствѣ толпа и не видитъ пользы. Она не понимаетъ, что тотъ, кто воспиталъ въ себѣ чувство наслаждаться красотою природы, кто знаетъ прелесть

дружбы, кто знаетъ чудесную силу идеальной любви къ женщинѣ, дѣтямъ или отцу, къ славѣ, — отечеству, кто чуетъ неоцѣнимую цѣну душевной свободы,—что тотъ человѣкъ ощутитъ въ себѣ такую громадную энергію, такую силу воли, которая помогала преодолѣвать ужаснѣйшія бѣдствія, побѣждать всѣ препятствія и безпечально жертвовать даже самою жизнію. Полюби природу и то, что тебя окружаетъ, полюби людей и, если твое сердце способно постичь всю красоту и прелесть жизни, то за одинъ мигъ свободно воспользоваться ея высокими благами, ты нечувствительно перенесешь многолѣтнюю тяжесть своего положенія. *Величайшія свои блага и сокровища жизнь даетъ даромъ человѣку, т. е. не за деньги, не отъ людей: это все сокровища сердца и ума.* Обладающій этими сокровищами, т. е. эстетическими и нравственно-высокими движеніями и порывами сердца, непремѣнно возымѣетъ крѣпкій, сильный духъ и энергію. *Вся прочая приложатся*; остальное все тебѣ ни почемъ. Отсюда, значитъ, прямая задача поэзіи воспитывать бодрость, силу духа въ читателѣ чрезъ ознакомленіе его съ такими явленіями природы и дѣйствіями людей, которые бы возвышали насъ, привлекали къ себѣ, утѣшали, —словомъ подымали-бы изъ глубины нашего духа лучшія стремленія и пробуждали лучшія, высокія чувства.

Отсюда поэтъ самъ долженъ быть добрымъ, увѣреннымъ въ себѣ, непобѣдимымъ. Онъ долженъ высоко вѣрить въ свое человѣческое достоинство, потому что Богъ вложивъ въ его душу, наиболѣе другихъ людей способную постигать все высокое въ мірѣ внѣшнемъ и нравственномъ, сдѣлалъ его тѣмъ самымъ какъ-бы своимъ избранникомъ; его задача воспитывать въ человѣкѣ человѣка, дѣлать его въ своихъ собственныхъ глазахъ

великимъ, чтобы онъ чувствовалъ въ себѣ частицу Бога. Вотъ почему поэтъ—пророкъ.

На такой-то точкѣ зрѣнія стоялъ Пушкинъ, когда далъ свой грозный отвѣтъ черни. Толпа и не подозрѣвала, что, прося поэта снизойти къ ея нуждамъ, она тѣмъ самымъ просила его ни болѣе ни менѣе, какъ о томъ, чтобы онъ пересталъ быть поэтомъ, чтобы онъ самъ себя добровольно погрузилъ въ тотъ міръ, гдѣ царятъ только одни мелочные интересы, приковывающіе насъ къ землѣ, гдѣ тебя только тогда поймутъ, когда ты отказавшись отъ своего отношенія къ міру и отъ радостныхъ, бодрыхъ, возвышающихъ душу чувствъ, спустишься на точку зрѣнія этой самой толпы и заговоришь съ ней ея-же языкомъ объ ея нуждахъ. Но удовлетвореніе низменныхъ нуждъ толпы не составляетъ истиннаго человѣческаго счастья, а высокихъ стремленій, независимости духа, сознанія величія человѣка, его близости къ Богу—такимъ путемъ поселить нельзя. Такимъ образомъ, удовлетвореніе нуждъ толпы должны взять на себя другіе люди,—простые, добрые сердцемъ ходатаи; поэтъ-же воспитатель великихъ людей, истиннаго человѣка,—того человѣка, который всегда останется царемъ, высокимъ созданіемъ Бога, нравственной силы котораго никогда не сокрушитъ никто и ничто на свѣтѣ.

Что, разсуждая такъ, Пушкинъ былъ глубоко-справедливъ, что онъ обнаружилъ себя въ данномъ случаѣ какъ-разъ именно *глубокимъ „мыслителемъ“*, въ этомъ убѣдиться не особенно трудно всякому. Мы знаемъ великихъ поэтовъ, признанныхъ таковыми всѣмъ міромъ — Гомера, Софокла, Шекспира, лирика Байрона; къ нимъ-же приближаются Шиллеръ, Гете и нѣкоторые другіе. Кто изъ нихъ изобразилъ человѣка угнетеннымъ, задавленнымъ или, выражаясь по модному, пессимистомъ? Никто, рѣшительно никто. Главныя дѣйствующія лица трагедій Софокла —Эдипъ и Антигона — сохраняютъ царственное величіе нравственнаго человѣка въ величайшихъ несчастіяхъ, какія только могутъ пасть на голову человѣка; точь въ точь то-же самое

—король Лиръ и Корделія у Шекспира; Гамлетъ, снѣдаемый рефлексіей, которая парализуетъ его волю, въ самомъ несчастьѣ не возбуждаетъ въ насъ вовсе сожалѣнія къ себѣ, а лишь удивляетъ нѣкоторою странностью,—но онъ самостоятеленъ, независимъ, герой до конца; Отелло поражаетъ насъ громадною силою страсти, и безумная ревность, эта обратная сторона любви, доказываетъ лишь, какъ высоко ревнивцы цѣнятъ это чувство и оберегаютъ его святость; лэди Макбетъ удивляетъ зрителя необыкновенною силою воли, которая присуща человѣку, хотя эта воля и направлена въ преступную сторону. Я не говорю, какою силою духа обладаютъ герои Гомера: прошу самихъ припомнить объ этомъ. Шиллеръ обезсмертилъ себя „Жанною д'Аркъ"— безпримѣрною, небывалою въ исторіи женщиной; Байронъ, пѣвецъ любви и красоты природы, презиралъ всѣхъ современниковъ, отшатнулся отъ нихъ, но самъ не сдался въ одиночествѣ и пріобрѣлъ себѣ безсмертную славу. Герои нашего Лермонтова всѣ обладаютъ необыкновенною силою воли, обожаютъ свободу, красоту природы и въ грошь не ставятъ свою жизнь, если не чувствуютъ въ ней нужды, когда эта жизнь перестаетъ удовлетворять ихъ свободныя стремленія или лишаетъ сокровищъ любви; Грибоѣдовъ создалъ Чацкаго, вызвавшаго на бой все московское общество... И прошу замѣтить, всѣ эти типы любимы или во всей Европѣ или въ нашемъ отечествѣ. Смотря на сценѣ или читая произведенія упомянутыхъ поэтовъ, мы всегда получимъ то убѣжденіе, что истинный человѣкъ—непобѣдимъ, онъ—„царь въ самомъ себѣ", онъ—великъ.

Вотъ—настоящая поэзія въ ея вѣковѣчномъ значеніи. Ея raison d'être—воспитать идеальнаго человѣка. Самые носители зла въ этихъ произведеніяхъ никогда неспособны внушать въ насъ пессимизмъ: направь ихъ волю на достойное дѣло, и они явятся героями добродѣтели.

Пушкинъ не создалъ такихъ типовъ, какіе создалъ Шекспиръ. Но въ общемъ у него на поэзію былъ взглядъ тотъ-же самый, что и у великихъ міровыхъ поэтовъ. Чтеніе Пушкина

заставляетъ насъ полюбить природу и людей, воспитываетъ въ читателѣ эстетическое отношеніе къ дѣйствительности, открываетъ предъ читателемъ сокровища міра, какихъ онъ самъ по себѣ не могъ бы замѣтить, а еслибъ и чуялъ, то не въ столь прелестномъ видѣ. Словомъ, читая Пушкина, мы также возвышаемся духомъ надъ дѣйствительной, повседневной жизнью, какъ возвышаемся и тогда, когда читаемъ великихъ поэтовъ,—лишь только не въ одинаковой степени потому что Пушкинъ — поэтъ реалистъ, *его произведенія носятъ на себѣ гораздо больше печать жизненной правды, чѣмъ идеальной.*

Я считаю свою задачу поконченной относительно Пушкина, какъ оптимиста. Что же мы получаемъ въ результатѣ? Можемъ ли мы „почить на лаврахъ“, успокоиться, быть довольными тѣмъ блестящимъ успѣхомъ, какой достался на долю современныхъ писателей русскихъ въ Европѣ—особенно на долю Тургенева и гр. Л. Толстого?

Нисколько. То, что мы выполнили изъ завѣтовъ Пушкина, отца русской литературы,—это есть, какъ оказывается, нѣчто второстепенное. По своему теоретическому взгляду на поэта и поэзію Пушкинъ не долженъ былъ-бы, кажется, одобрить своихъ послѣдователей. Они позаимствовали у своего учителя лишь двѣ вещи: 1) *творческую технику*, изящество, мастерскую кисть и 2) *объектъ творчества*—возсозданіе русскаго человѣка, природы и вообще русской жизни. Начиная съ Гоголя, перваго ученика Пушкина, и у всѣхъ остальныхъ русскихъ беллетристовъ — Тургенева, Писемскаго, Гончарова, Островскаго, Л. Толстого, Кольцова, Некрасова, Достоевскаго и проч.—русская дѣйствительность во всей широтѣ стала отливаться въ изящныя литературныя произведенія, часто удивитель-

ной художественной цѣны со стороны творческой техники слова. Но цѣль всѣми этими творцами руководила совсѣмъ иная, чѣмъ та, которую имѣлъ Пушкинъ. Ихъ произведенія не отрываютъ отъ жизни, не возвышаютъ насъ надъ нею, а наоборотъ — съ головой погружаютъ въ эту жизнь. въ ея низменные интересы. Ихъ произведенія не только не возвышаютъ человѣка до его идеальной, божеской величины, но низводятъ на степень весьма слабенькаго существа, надъ которымъ царятъ неумолимые законы, сокрушающіе въ конецъ нравственную личность, созданную по подобію Божію; ихъ произведенія, наконецъ, изображаютъ въ большей части случаевъ людей низенькихъ, порочныхъ, у которыхъ искра Божія иной разъ давнымъ-давно заглушена чуть-ли не съ самаго дѣтства, людей, дышущихъ и живущихъ не въ высокомъ мірѣ нравственныхъ идей, а въ пыли и грязи низменной жизни, которая ихъ мараетъ съ ногъ до головы, топчетъ, подавляетъ, угнетаетъ и подчиняетъ себѣ, стирая въ нихъ малѣйшій слѣдъ всего высокаго, напоминающаго объ истинномъ человѣкѣ, и подавляя всякое свободное, благородное, чистое движеніе души.

Вы думаете, характеризуя такъ современную литературу, я ее хочу унизить?—Ничуть не бывало. Современная литература имѣетъ громадное значеніе. Она сослужитъ большую службу всѣмъ, кто *поскорѣе* желаетъ изучить жизнь, кто хочетъ войти въ нее дѣятелемъ съ знаніями старика на 20-лѣтнемъ возрастѣ. *Она сокращаетъ опытъ быстротекущей жизни, какъ и всякая наука.* Кто хочетъ узнать силу денегъ и богатства, тотъ пусть изучаетъ нашу „беллетристику"; кто хочетъ познакомиться, какъ мало цѣнятся нравственныя достоинства человѣка въ семъ бренномъ мірѣ, тотъ читай Достоевскаго; его-же пусть читаетъ адвокатъ, если

онъ хочетъ успѣшнѣй защитить своего кліента, и прокуроръ, когда хочетъ раскрыть передъ присяжными психологическіе аргументы скрывшаго концы преступника; психологъ тоже найдетъ массу данныхъ для изслѣдованія развитія страстей; медикъ пусть читаетъ того-же Достоевскаго, потому что въ его произведеніяхъ онъ отлично изучитъ разнаго рода психопатовъ и душевно больныхъ; историкъ, чтобы понять эпоху 40—70-хъ годовъ со стороны умственнаго состоянія русскаго человѣка, пусть читаетъ Тургенева; и т. д. и т. д. Словомъ, современная беллетристика представляетъ всестороннюю и полную копію дѣйствительной жизни; изучать ее, значитъ изучать самую жизнь. А такъ какъ милліоны людей—люди обыкновенные и только десятки твердо придерживаются высокихъ принциповъ, внушаемыхъ горящею въ нихъ частицею божества то ясно, что значеніе современной изящной литературы въ практическомъ смыслѣ, *въ житейскомъ отношеніи очень велико.*

Ничего подобнаго не было у древнихъ. У нихъ была комедія и сатира, но та и другая имѣла цѣлью ridendo castigare mores — и только. Сѣрая жизнь, дѣйствительность не воспроизводилась серьезно. Это — дѣло исторіи, какъ науки. Сѣрая дѣйствительность воспроизводилась лишь для того, чтобъ ее осмѣять. Вотъ почему произведенія, имѣвшія своимъ предметомъ эту дѣйствительность—satura у римлянъ—всегда третировали дѣйствующихъ лицъ съ комической точки зрѣнія. Это было и въ эпосѣ и въ драмѣ. Серьезный тонъ при изображеніи сѣрой дѣйствительности усвоила лишь литература XIX столѣтія во 2-ую четверть его, причемъ эта литература такъ разрослась.

Но повторяю, кромѣ удовлетворенія *ума*, *сверхъ обогащенія человѣка знаніями*, вѣдь есть-же настоятельная

нужда *обогатить человѣческое сердце великими и благородными стремленіями.* Еще вопросъ: что важнѣе,—воспитать человѣка или научить его всякой премудрости? Фонъ-Визинъ, какъ извѣстно, рѣшилъ этотъ вопросъ въ пользу первой половины дилеммы, равно и Екатерина II. Мы думаемъ тоже, и не только мы, но и всякій безпристрастный человѣкъ, если онъ приметъ во вниманіе, что ни единая жертва въ пользу рода человѣческаго не можетъ исходить отъ человѣка—эгоиста, заботящагося лишь о своихъ удобствахъ жизни. По крайней мѣрѣ въ такомъ человѣкѣ, способномъ на жертвы, должно существовать или высоко-развитое чувство чести или стремленіе заслужить доброе имя и славу — вещи невѣсомыя и обыкновенно даже несоздающія удобствъ жизни. Этими побужденіями преимущественно руководились несомнѣнно и сами подвижники наукъ, изъ которыхъ, какъ извѣстно, многіе вели убогую, нищенскую жизнь, гонимые, преслѣдуемые своими современниками, но которые, не смотря на все это, одушевляемые своими высокими чувствами и стремленіями, были счастливѣе крупнѣйшей знати и во всякомъ случаѣ сознавали больше въ себѣ человѣческаго достоинства, чѣмъ многіе властители земли. Такимъ образомъ, даже то самое, чѣмъ мы гордимся предъ древними людьми,—необычайное, поражающее развитіе наукъ,—это самое явленіе есть результатъ болѣе воспитанія, чѣмъ обученія, знанія. Всѣ труженники наукъ, какъ-бы они ни были разсчетливы, на самомъ дѣлѣ переносили неимовѣрные труды и лишенія, благодаря главнымъ образомъ той Божьей искрѣ, которая тайкомъ или явно горѣла въ ихъ груди. Что-же сказать о герояхъ на полѣ битвъ, идущихъ безбоязненно на смерть? о мученикахъ вѣры? о тѣхъ, что жертвуютъ все свое имущество на дѣла благотворительности? о всѣхъ

людяхъ преданныхъ идеѣ и готовыхъ всякую минуту положить за эту идею свою душу? Откуда они черпаютъ такую нравственную силу, которая заставляетъ въ грошь не ставить тѣ самые интересы, изъ-за которыхъ „толпа“, потерявшая въ себѣ искру Божію, влачитъ цѣлый вѣкъ жизнь животнаго,— изнуренная, униженная, пришибленная, лгущая? Физика, химія, математика, соціологія, языкознаніе, астрономія, минералогія не дастъ имъ такой нравственной силы; не дастъ имъ этой силы и психологія, физіологія и вообще вся антропологія, которыя способны лишь дать представленіе о человѣкѣ, какъ объ одномъ изъ самыхъ бренныхъ и безсильныхъ существъ; не дадутъ имъ и наблюденія надъ текущей жизнью, гдѣ человѣкъ является въ своемъ нагомъ видѣ, какъ бы онъ ни былъ высокъ въ нравственномъ отношеніи,—гдѣ такъ часто встрѣчаешь „счастливцевъ“—плутовъ или людей съ низкою нравственностью и, наоборотъ, несчастными и угнетенными людей несравненно болѣе достойныхъ...

Нѣтъ—ничто не можетъ дать этой великой нравственной силы человѣку, кромѣ тайныхъ грезъ, кромѣ завѣтныхъ мечтаній, которыя бережно хранитъ человѣкъ въ своемъ сердцѣ, какъ святыню, и которыя находятъ свое выраженіе лишь въ поэзіи и религіи.

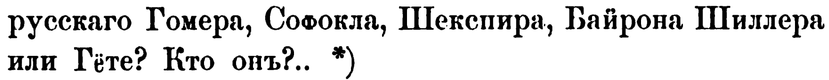
Нельзя отъ глубины сердца не пожелать поворота въ иную сторону нашей изящной литературѣ, въ сторону высокихъ идеаловъ, въ сторону того не матеріальнаго міра, который всегда и вездѣ одинъ только дѣлалъ людей людьми, существами высокими и великими. Не подавлять мечты и счастливыя грезы мы должны, а дорожа ими, какъ неоцѣнимымъ сокровищемъ, облекать ихъ въ формы безцѣнной художественной красоты. Этотъ міръ сердца и фантазіи существуетъ, какъ

безспорный фактъ, но недоступенъ изслѣдованію: онъ улетучивается, разрушается, какъ только прикоснется къ нему изслѣдователь холоднаго ума. Несомнѣнно, что между произведеніями нашихъ поэтовъ есть и такія, которыя приближаются къ нашему идеалу; но ихъ такъ мало! А между тѣмъ сколько героевъ могла-бы дать наша исторія фантазіи русскаго поэта!

Съ точки зрѣнія оптимистическаго воззрѣнія на природу и человѣка поэзія Пушкина есть не болѣе, какъ только фундаментъ, основаніе, но фундаментъ алмазный, блещущій красотой. Фантазія у отца нашей литературы не слишкомъ-то возносилась надъ дѣйствительностью. Пушкинъ идеаленъ потому только, что умѣлъ эстетически смотрѣть на жизнь; но онъ не создалъ высокаго, идеальнаго міра, міра русскихъ героевъ, которые-бы предстали предъ нами во всемъ величіи духа: его Борисъ Гогуновъ такъ и просится въ исторію; его Петръ Великій менѣе идеаленъ чѣмъ въ похвальныхъ рѣчахъ и одахъ Ломоносова; а „Евгеній Онѣгинъ", Гриневъ и т. д. выхвачены цѣликомъ изъ обыденной жизни. Вотъ почему отчасти естественъ былъ переходъ отъ Пушкина къ Гоголю и къ прочимъ поэтамъ русской дѣйствительности, этой самой „сѣрой дѣйствительности", которая овладѣла теперь всею областью нашей изящной литературы. Но мы знаемъ, что завѣтная мечта Пушкина была гораздо выше, гораздо идеальнѣе. Понятно, что это отступленіе, или точнѣе, — безсиліе въ полномъ объемѣ осуществить свой теоретическій взглядъ въ своемъ творчествѣ — конечно обусловлено было природнымъ талантомъ Пушкина, у котораго благородныя чувства и любимыя идеи были реальнаго характера. Но всего одному человѣку осуществить нельзя. Пушкинъ сдѣлалъ и безъ того без-

конечно много, чтобъ заслужить безсмертіе въ русскомъ народѣ. Но мы, его потомки, должны придти къ нему на помощь, чтобъ уничтожить громадный пробѣлъ, въ которомъ чувствуется теперь такая нужда, такая гнетущая потребность....

Во время оно Бѣлинскій, начавъ свою критическую дѣятельность, съ благороднымъ мужествомъ провозгласилъ, что у насъ нѣтъ литературы, а были только „великіе" поэты. Съ восторгомъ онъ привѣтствовалъ поэтому появленіе каждаго произведенія Пушкина,— того Пушкина, отъ котораго присяжные цѣнители русской литературы первой четверти XIX столѣтія брезгливо и съ презрѣніемъ отворачивались. Но мы видимъ, что одинокій голосъ Бѣлинскаго одержалъ и очень быстро полную побѣду надъ многочисленными своими врагами. Значеніе критики чрезвычайно велико. Можно даже сомнѣваться, что едва-ли-бъ былъ Пушкинъ таковъ, какимъ сталъ, безъ Бѣлинскаго, сознательнаго истолкователя музы поэта, громкаго и энергичнаго распространителя идей національности въ поэзіи и теоріи „чистаго искусства". За Бѣлинскимъ послѣдовали иные критики, иные голоса, — и что-же мы видимъ? — вся наша литература, исключая развѣ Лермонтова, къ сожалѣнію увлекшагося подражательными, не русскими типами, — вся наша изящная литература, говорю я, погрузилась съ ногъ до головы въ „сѣрую дѣйствительность". Такъ, силенъ голосъ критики, такъ онъ могучъ. Кто-жъ теперь изъ насъ возметъ снова на себя роль Бѣлинскаго, чтобы служить высокой идеѣ чистаго искусства? Кто разсортируетъ съ этой точки зрѣнія массу появившихся художественныхъ произведеній, изъ коихъ одни слишкомъ удаляются, другія наоборотъ—близко стоятъ къ идеалу поэзіи въ ея высокомъ значеніи? Кто подготовитъ намъ



русскаго Гомера, Софокла, Шекспира, Байрона Шиллера или Гёте? Кто онъ?.. *)

Но никто пока не откликается!

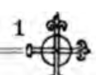
В. М. Добровскій.

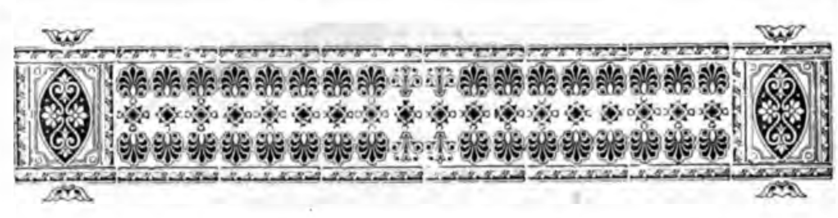
---

*) 1. Мысли изложенныя здѣсь и касающіяся значенія „чистаго искусства“ или, если хотите,—„искусства для искусства“,— пришли мнѣ въ голову лишь только по поводу предстоящаго чествованія памяти А. С. Пушкина. Раньше, какъ и прочіе наши критики, благопріятные Пушкину, я цѣнилъ его какъ величайшаго русскаго художника и перваго поэта русской дѣйствительности. Вѣроятно, этой самой темѣ и будутъ посвящены рѣчи въ другихъ мѣстахъ Россіи. Но тогда Пушкинъ, какъ „безъидейный“ поэтъ и притомъ обругавшій „чернь“, явится ниже своихъ послѣдователей,—оцѣнка односторонняя. Очень любопытно познакомиться съ этими рѣчами.—Изъ вышесказаннаго также слѣдуетъ, что собственно говоря, нѣтъ „искусства для искусства“, а есть искусство „идеальное“ и „реальное“: первое *служитъ жизни и человѣку*, удовлетворяя высшія стороны его духа и преимущественно *воспитываетъ* человѣка; второе—главнымъ образомъ знакомитъ съ обыкновенною жизнью и дѣйствительностью, при маломъ слоѣ идеализаціи, — сообщаетъ намъ *знанія, касающіяся житейскихъ интересовъ и обыкновенныхъ дѣятелей и людей.* 1883 г. въ своемъ критическомъ этюдѣ „Тургеневъ, какъ великій поэтъ“ я стоялъ на точкѣ зрѣнія реальнаго искусства и, само собой разумѣется, теперь не сказалъ бы объ этомъ художникѣ пластикѣ и реалистѣ того, что сказалъ тогда, хотя цѣна Тургенева будетъ въ потомствѣ надолго очень высокою. Для русской исторической науки, конечно, онъ вѣченъ.—2. Мнѣ возразятъ, быть можетъ, что находясь подъ вліяніемъ Байрона, Пушкинъ *однажды* мрачно смотрѣлъ на жизнь. Пожалуй; но только— не на природу и не на святыя и высокія стремленія, свойственныя душѣ человѣка. Природа и человѣкъ, какъ созданье Божіе, стремящееся къ великому и святому, были *всегда* богатымъ источникомъ его воодушевленія. Не только нашъ Пушкинъ, но и самъ Байронъ и Лермонтовъ не были пессимисты. Тотъ и другой были недовольны, презирали лишь „сѣрую дѣйствительность“ равно какъ и ихъ герои. Но вѣра въ величіе идеальнаго человѣка ихъ не покидала: прочтите „Думу“ Лермонтова—„Печально я гляжу на наше поколѣнье“ и вы убѣдитесь, что она навѣяна именно противорѣчіемъ *человѣка сѣрой дѣйствительности съ человѣкомъ идеальнымъ. Пессимисты-тѣ, что признаютъ въ человѣкѣ лишь одну животную сторону, отрицая идеальную — искру Божію.* У Лермонтова этотъ пессимизмъ былъ только отчасти, и онъ выразился всего рельефнѣе въ созданіи Печорина, который дѣйствительно, повидимому, отрицаетъ святость чувствъ и высокихъ стремленій—по убѣжденію; потому-то этотъ герой и совершаетъ свои безнравственные поступки, ничуть не раскаиваясь или, какъ говорится, не моргнувъ глазомъ. 3. Изъ критиковъ, стоящихъ на точкѣ зрѣнія идеальнаго искусства я могу указать, кромѣ нашего Бѣлинскаго и отчасти А. Григорьева, лишь на Гервинуса, хотя онъ и не проводитъ грани между идеальною и реальною поэзіей, какъ и Бѣлинскій. Тэнъ совсѣмъ даже не чуетъ этой грани: для него всякое искусство есть не болѣе, какъ техника, а не идея. Но больше всего нашъ вѣкъ произвелъ критиковъ тенденціозной поэзіи, служащей толпѣ и ея нуждамъ, критиковъ, имъ же нѣсть числа.

„НЕЖДАННЫЯ ВѢСТИ“

Снимокъ со статуи худож. Б. В. Эдуардса (на выставкѣ 1887 г. въ Одессѣ)





КЪ ФОТОГРАФІИ

— *„Нежданныя Вѣсти“*, снимку со статуи, бывшей на второй скульптурной выставкѣ работъ художника Эдуардса въ Одессѣ (въ апрѣлѣ 1887 г.). **Борисъ Вильямовичъ Эдуардсъ** уроженецъ г. Одессы. Получивъ начатки художественнаго образованія въ Рисовальной Школѣ Одесскаго Общества Изящныхъ Искусствъ, подъ руководствомъ опытнаго преподавателя, скульптора Іорини, надъ дальнѣйшимъ усовершенствованіемъ своимъ работалъ въ С.-Петербургской Академіи Художествъ и въ поѣздкахъ за границу. Переселившись, гонимый петербургскимъ климатомъ, обратно на родину, Борисъ Вильямовичъ въ настоящее время продолжаетъ самостоятельно заниматься излюбленнымъ искусствомъ въ Одессѣ, удѣляя свои досуги на занятія съ воспитанниками мѣстной Рисовальной Школы, гдѣ руководитъ классомъ художественной керамики. Устроенная имъ въ мартѣ 1885 г. первая выставка скульптурныхъ работъ въ Одессѣ встрѣтила самые одобрительные отзывы въ печати и вызвала къ молодому художнику вниманіе мѣстнаго общества. На этой первой выставкѣ особенно удачными номерами были: „шалунья“, играющая съ собакой, смѣющійся „мальчикъ“, „гадающая дѣвушка“, „подъ вуалью“ (бюстъ молодой женщины), эскизъ цѣлой группы (мѣстнаго интереса)—„наши муниципальные дѣятели“, — какъ живые и прямо изъ жизни выхваченные фигуры и типы, глину которыхъ оживилъ склонный къ экспрессіи и реализму художникъ. Но всего болѣе привлекла общее вниманіе какъ по замыслу, такъ и по экспрессіи и исполненію „Катерина“ — несчастная героиня общеизвѣстной поэмы Тараса Григорьевича Шевченко,

въ которой талантливый ваятель воспроизвелъ въ счастливо схваченномъ психическомъ моментѣ всѣ отмѣченныя поэтомъ индивидуальныя и національныя черты любящей души украинской поселянки. Покинутая дѣвушка сидитъ у колодца, руки безсильно опустились на колѣни и веревка, къ которой привязано ведро, готова выскользнуть изъ рукъ. Красота молодости, печать глубокой тоски, безропотная покорность судьбѣ, все въ ней дышало (говоритъ критикъ выставки) и реальной и художественной правдой... Нѣсколько портретныхъ бюстовъ той-же выставки отличались поразительнымъ сходствомъ съ живыми оригиналами, игрою жизни въ лицѣ и экспрессіей въ глазахъ. Къ сожалѣнію почти всѣ произведенія первой выставки, за отсутствіемъ фотографическихъ съ нихъ снимковъ, обречены на долго остаться въ неизвѣстности для художественнаго міра, забытыя въ частной коллекціи любителя—провинціала. („Катерина“ нынѣ собственность архитектора Шимкевича въ Тифлисѣ).

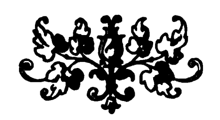
Прилагаемая къ настоящему выпуску фотографія—снимокъ съ гипсовой, приготовленной для мрамора статуи, бывшей на второй выставкѣ скульптурныхъ работъ г. Эдуардса въ Одессѣ (въ мартѣ этого года). Даже не читая въ каталогѣ выставки (№ 8) ея названія „нежданныя вѣсти“, самый поверхностный взглядъ сразу пойметъ какъ изображенный объектъ, такъ и взятый художникомъ моментъ его, всю идейную сторону (внутреннее содержаніе) этого произведенія, столь отчетливо и наглядно переданы и матеріальная фигура и отпечатлѣвшійся въ ней психическій міръ, столь прекрасно выражена задуманная ваятелемъ тема. Передъ нами (какъ и въ „Катеринѣ“—прежней выставки) олицетворенная печаль: молодая, честная, симпатично-миловидная дѣвушка, которую морально сразило неожиданно полученное письмо, разрушившее всѣ ея мечты, надежды, быть можетъ, вѣру и любовь—словомъ все, чѣмъ она жила, чѣмъ дышала. Одинъ мигъ и все разбито... и этотъ-то моментъ душевной муки, сердечной смерти — весьма удачно передаетъ художникъ. Мгновенно сраженная, она безсильно опустилась на кресло, станъ ея согнулся, полная экспрессіи головка грустно поникла на грудь, какъ цвѣтокъ на сломанномъ стеблѣ. Лицо омрачено горькою тугой: брови дрогнули, сердечная боль отуманила взглядъ и провела глубокую складку, быть можетъ первую и неизгладимую борозду на молодомъ, дотолѣ чистомъ челѣ. Уронив-

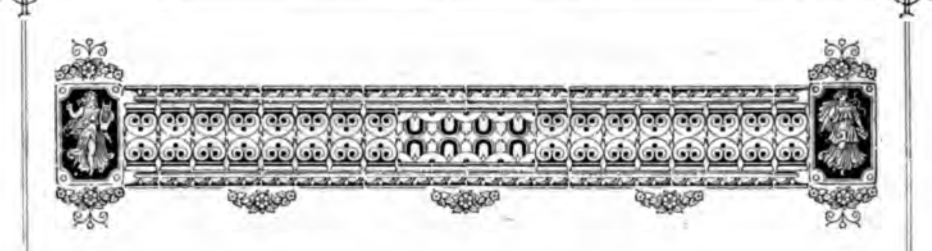
шая письмо рука опустилась на колѣни, а другая безсильно свѣсилась на спинку кресла. Гдѣ-же роковое письмо? Оно у ногъ! Что за „нежданныя вѣсти“? Отвѣтъ не затруднитъ ни одно *истинно-человѣческое* существо... все та-же „alte Geschichte die ist immer neu“—измѣна любимаго человѣка, сюжетъ крайне обыденный, но тѣмъ не менѣе всегда глубоко трагическій, какъ трагиченъ всякъ духовный конецъ разбитаго сердца, разбитой жизни. Но этотъ конецъ безмолвенъ, герой драмы слишкомъ подавленъ, его горе безъ внѣшняго протеста, дѣвушка какъ-будто застыла, оцѣпенѣла, и ея внутреннее страданіе въ этотъ мигъ выше всякихъ слезъ и стоновъ. Въ общемъ, во всей статуѣ, при всей простотѣ и изяществѣ фигуры, много силы и глубины выраженія, переданной, прибавимъ, очень натурально и въ позѣ и въ лицѣ, даже въ детальныхъ очертаніяхъ фигуры. Что касается техники исполненія, то сработана статуя тщательно и чисто. Черты лица, руки, контуры головы, волосы сдѣланы изящно и вѣрны природѣ, что слѣдуетъ сказать и обо всѣхъ вещественныхъ аксесуарахъ—платьѣ, обуви и артистически исполненныхъ кружевныхъ оборкахъ. Изъ другихъ выдающихся работъ жанроваго характера на этой-же выставкѣ заслуживала быть отмѣченной гипсовая группа (№ 9), которой еще болѣе, чѣмъ предыдущему номеру, приличествовало-бы классическое выраженіе Плинія „non multa sed multum“ или евангельское „свершишася“. Взятая ваятелемъ тема еще болѣе трагична, чѣмъ въ „нежданной вѣсти“: если въ этой подведенъ итогъ пока только сердцу, то здѣсь сведены счеты уже съ самой жизнью—предъ вами страшный *минусъ* великаго итога, готовый завершиться тѣмъ крупнымъ *плюсомъ*, которому мѣсто (буде хватитъ дерева) у изголовья всякой христіанской могилы: умираетъ труженикъ — интеллигентъ; у постели, припавъ къ ногамъ его, плачетъ женщина, быть можетъ, единственный за всю жизненную драму другъ ея героя... Но подробности объ этомъ, далеко недюжинномъ произведеніи, прійдется отложить на другой разъ *).

Кромѣ нѣсколькихъ терракотовыхъ этюдовъ мужскихъ и дѣтскихъ головъ, барельефовъ женскихъ профилей изъ воска на этой-же выставкѣ представляли интересъ эскизы живыхъ и характерныхъ фигурокъ къ изготовляемой художникомъ жанровой

*) Редакція ходатайствуетъ у г. Эдуардса о разрѣшеніи сдѣлать фотографическій снимокъ съ группы для настоящаго изданія. *Ред.*

группѣ, эскизъ надгробнаго памятника русской художницы (въ Парижѣ) Башкирцевой, трудная по техникѣ „камея", рѣзанная на лавѣ, и нѣсколько портретныхъ бюстовъ (профессора Н. П. Кондакова, архитектора Люнкса, Др. Филипповича и др.), изъ числа которыхъ особенно поражали сходствомъ съ оригиналами бюсты піанистки А. Н. Есиповой, г-жи Рубинштейнъ (матери піаниста Антона Григорьевича Р—на) и незабвеннаго, такъ рано отнятаго у русскаго искусства, покойнаго мариниста Судковскаго. Вообще, многое на выставкѣ свидѣтельствовало въ пользу таланта нашего молодаго ваятеля; очевидно заграничное путешествіе и посѣщеніе хорошихъ мастерскихъ и музеевъ принесло ему пользу,—скульпторъ замѣтно идетъ впередъ, обѣщая тѣмъ самимъ многое хорошее въ будущемъ. Вернувшись этимъ лѣтомъ изъ заграницы, Б. В—чъ привезъ съ собой бюстъ извѣстнаго бактеріолога Пастера, сдѣланный съ натуры въ бытность художника въ Парижѣ (гдѣ между прочимъ посѣщалъ онъ студію и Антокольскаго). На сколько можемъ судить по фотографическимъ портретамъ Пастера—сходство бюста съ натурою должно быть замѣчательное. Въ настоящее время г. Эдуардсъ работаетъ надъ двумя статуями „судящей" и „карающей Ѳемиды" для залы Кишиневскаго окружнаго суда. Не смотря на традиціонально обязательную для каждаго художника, такъ сказать, шаблонность обработки подобнаго сюжета, Б. В., судя по эскизамъ, съумѣлъ однако остаться самостоятельнымъ, не нарушая въ то-же время требованій античной пластики отъ даннаго художественно-миѳологическаго типа.





КЪ ИСТОРІИ СКРИПКИ.

(Этюды по археологіи тоническаго искусства *).

Посвящается воспитанникамъ Одесской Музыкальной Школы.

Этюдъ I-й.

Скрипка многими считается самымъ совершеннымъ музыкальнымъ инструментомъ, что вполнѣ справедливо; скажемъ болѣе: она заслуживаетъ этого признанія отъ всѣхъ безпристрастныхъ музыкантовъ, потому что, хотя рояль (фортепьяно) и превосходитъ ее многообъемлимостью въ единовременномъ извлеченіи тоновъ, органъ, кромѣ того, еще обширностью, мощью и величіемъ звуковъ, духовые-же инструменты отчасти не уступаютъ ей въ длительности тоновъ, все-таки ни одинъ изъ существующихъ инструментовъ не приспособленъ въ такой мѣрѣ къ различнѣйшимъ способамъ передачи и къ тончайшимъ оттѣнкамъ какъ звука, такъ и художествен-

*) Wasielewski Die Violine u. ihre Meister (Leipz. 1869). Wettengel Lehrbuch der Geigen u. Bogenmacherkunst (2 изд. Вейм. 1869). Welcker Uber den Bau der Saiteninstrumente (Frankf. 1870). Vidal Les instruments à archet (Paris 1876—78 3 т. съ рисунками). Otto Uber den Bau der Bogeninstrumente (3 изд. Iena 1886).

ной его экспрессіи какъ скрипка (въ широкомъ смыслѣ слова, т. е. понимая здѣсь и ея относительныя разновидности — какъ віолончель, альтъ — вообще смычковые инструменты). Ея преимущество передъ одноголосными духовыми инструментами еще и то, что она, если и не можетъ исполнить полифонически (многоголосно) написанныхъ музыкальныхъ произведеній — какъ рояль и органъ, то во всякомъ случаѣ въ силахъ передать полнозвучныя акордныя строфы, какъ мы это и встрѣчаемъ въ шести знаменитыхъ скрипичныхъ сонатахъ Себастіана Баха.

Каково-же историческое прошлое этого инструмента?

Что касается его происхожденія *), то генезисъ скрипки не есть продуктъ чьего-либо единовременнаго открытія или изобрѣтенія, а лежитъ (и пока еще сокрытъ) въ одной изъ послѣдовательныхъ фазъ развитія вообще такъ называемыхъ *смычковыхъ* инструментовъ (les instruments à archet, Bogeninstrumente), т. е. тѣхъ снабженныхъ струнами музыкальныхъ орудій, звуки которыхъ извлекаются не дерганіемъ или щипкомъ струнъ (pizzicato), какъ напр. въ арфѣ, гитарѣ, мандолинѣ и т. п., а трущей поверхностью особаго снаряда — «смычка» (въ схемѣ почти всегда луковидной конструкціи). Скрипка, какъ и большинство инструментовъ культурной музыки, есть продуктъ ряда постепенныхъ усовершенствованій музыкальныхъ инструментовъ древнихъ и, идя еще далѣе, примитивныхъ народностей и ея прототипъ должна еще отыскать доисторическая археологія, какъ указать отсталыхъ въ развитіи дальнихъ ея родичей вполнѣ можетъ современная этнографія. Дѣйствительно, смычковые инструменты встрѣчаются у дикарей и полукультурныхъ народовъ всѣхъ частей

---

*) Abele Die Violine, ihre Geschichte u. ihr Bau (2 изд. Neuburg 1874). Rühlmann Geschichte der Bogeninstrumente (Braunschw. 1882 съ атласомъ).

свѣта, конечно, въ болѣе или менѣе грубой формѣ*). Къ сожалѣнію не удалось до сихъ поръ классической археологіи констатировать фактъ существованія ихъ у Грековъ и Римлянъ, не смотря на значительную степень музыкальнаго развитія, по крайней мѣрѣ первыхъ **). Нѣсколько темныхъ выраженій классиковъ какъ-будто давали право (и то съ большой натяжкой) предполагать существованіе у нихъ чего-то подобнаго современному «альту», думали возможнымъ напр. признать смычковый инструментъ въ т. наз. magadis, названіе котораго происходитъ отъ μαγάς — «кобылка», присутствія которой (въ современномъ ея назначеніи — какъ мѣсто подъема струнъ на декѣ и размѣщенія ихъ въ разныхъ плоскостяхъ для удобства смычка), судя по изобразительнымъ памятникамъ, не имѣется ни въ лирѣ, ни въ киѳарѣ, между тѣмъ послѣдующія изслѣдованія обнаружили, что назначеніе μαγάς было служить только конечнымъ мѣстомъ прикрѣпленія струнъ и въ этой ея роли не разъ находимъ кобылку въ изображеніяхъ древнихъ греко-римскихъ струнныхъ инструментовъ. Столь-же отрицательный результатъ былъ и для тѣхъ, кто принималъ за смычокъ греческій πλῆκτρον. Какъ указываетъ сама этимологія этого слова (отъ πλήκτειν — ударять) и свидѣтельствуютъ монументальные памятники (статуи, барельефы, живопись греческихъ вазъ, гдѣ встрѣчаемъ ча-

---

*) Путешественники нерѣдко сообщаютъ объ унылыхъ звукахъ, несущихся изъ „вигвамовъ" краснокожихъ сѣверной Америки, извлекаемыхъ смычкомъ изъ струнныхъ инструментовъ.

**) такъ какъ несомнѣнно, что впервые у грековъ началась теоретическая разработка музыки, на которую не мало положили труда Ласъ Герміонскій, Пиѳагоръ, Филолай, Эвклидъ, ученикъ Аристотеля Аристоксенъ (см. Marquard'a Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus, 1868. и Ruelle'я Elements harmoniques d'Aristoxène, traduits en français, 1870), Плутархъ, Никомахъ, Клавдій Птоломей и др. (См. прекрасн. сочин. Ambros'a Geschichte der Musik т. I и II, новое изданіе; также Gevaert'a H-re et theorie de la musique grecque 2 т. 1875—1881; прежнія Fetis'a H-re de la musique т. 2-й и Rud. Westphal'я Gesch. der alten Musik, 1865).

ной его экспрессіи какъ скрипка (въ широкомъ смыслѣ слова, т. е. понимая здѣсь и ея относительныя разновидности — какъ віолончель, альтъ — вообще смычковые инструменты). Ея преимущество передъ одноголосными духовыми инструментами еще и то, что она, если и не можетъ исполнить полифонически (многоголосно) написанныхъ музыкальныхъ произведеній — какъ рояль и органъ, то во всякомъ случаѣ въ силахъ передать полнозвучныя акордныя строфы, какъ мы это и встрѣчаемъ въ шести знаменитыхъ скрипичныхъ сонатахъ Себастіана Баха.

Каково-же историческое прошлое этого инструмента?

Что касается его происхожденія *), то генезисъ скрипки не есть продуктъ чьего-либо единовременнаго открытія или изобрѣтенія, а лежитъ (и пока еще сокрытъ) въ одной изъ послѣдовательныхъ фазъ развитія вообще такъ называемыхъ *смычковыхъ* инструментовъ (les instruments à archet, Bogeninstrumente), т. е. тѣхъ снабженныхъ струнами музыкальныхъ орудій, звуки которыхъ извлекаются не дерганіемъ или щипкомъ струнъ (pizzicato), какъ напр. въ арфѣ, гитарѣ, мандолинѣ и т. п., а трущей поверхностью особаго снаряда — «смычка» (въ схемѣ почти всегда луковидной конструкціи). Скрипка, какъ и большинство инструментовъ культурной музыки, есть продуктъ ряда постепенныхъ усовершенствованій музыкальныхъ инструментовъ древнихъ и, идя еще далѣе, примитивныхъ народностей и ея прототипъ должна еще отыскать доисторическая археологія, какъ указать отсталыхъ въ развитіи дальнихъ ея родичей вполнѣ можетъ современная этнографія. Дѣйствительно, смычковые инструменты встрѣчаются у дикарей и полукультурныхъ народовъ всѣхъ частей

---

*) Abele Die Violine, ihre Geschichte u. ihr Bau (2 изд. Neuburg 1874). Rühlmann Geschichte der Bogeninstrumente (Braunschw. 1882 съ атласомъ).

свѣта, конечно, въ болѣе или менѣе грубой формѣ*). Къ сожалѣнію не удалось до сихъ поръ классической археологіи констатировать фактъ существованія ихъ у Грековъ и Римлянъ, не смотря на значительную степень музыкальнаго развитія, по крайней мѣрѣ первыхъ **). Нѣсколько темныхъ выраженій классиковъ какъ-будто давали право (и то съ большой натяжкой) предполагать существованіе у нихъ чего-то подобнаго современному «альту», думали возможнымъ напр. признать смычковый инструментъ въ т. наз. magadis, названіе котораго происходитъ отъ μαγάς — «кобылка», присутствія которой (въ современномъ ея назначеніи — какъ мѣсто подъема струнъ на декѣ и размѣщенія ихъ въ разныхъ плоскостяхъ для удобства смычка), судя по изобразительнымъ памятникамъ, не имѣется ни въ лирѣ, ни въ киѳарѣ, между тѣмъ послѣдующія изслѣдованія обнаружили, что назначеніе μαγάς было служить только конечнымъ мѣстомъ прикрѣпленія струнъ и въ этой ея роли не разъ находимъ кобылку въ изображеніяхъ древнихъ греко-римскихъ струнныхъ инструментовъ. Столь-же отрицательный результатъ былъ и для тѣхъ, кто принималъ за смычокъ греческій πλῆκτρον. Какъ указываетъ сама этимологія этого слова (отъ πλήκτειν — ударять) и свидѣтельствуютъ монументальные памятники (статуи, барельефы, живопись греческихъ вазъ, гдѣ встрѣчаемъ ча-

---

*) Путешественники нерѣдко сообщаютъ объ унылыхъ звукахъ, несущихся изъ „вигвамовъ" краснокожихъ сѣверной Америки, извлекаемыхъ смычкомъ изъ струнныхъ инструментовъ.

**) такъ какъ несомнѣнно, что впервые у грековъ началась теоретическая разработка музыки, на которую не мало положили труда Ласъ Герміонскій, Пиѳагоръ, Филолай, Эвклидъ, ученикъ Аристотеля Аристоксенъ (см. Marquard'а Die harmonischen Fragmente des Aristoxenus, 1868. и Ruelle'я Elements harmoniques d'Aristoxène, traduits en français, 1870), Плутархъ, Никомахъ, Клавдій Птоломей и др. (См. прекрасн. сочин. Ambros'а Geschichte der Musik т. I и II, новое изданіе; также Gevaert'а H-re et theorie de la musique grecque 2 т. 1875—1881; прежнія Fetis'а H-re de la musique т. 2-й и Rud. Westphal'я Gesch. der alten Musik, 1865).

стыя его изображенія), извѣстный подъ этимъ именемъ снарядъ былъ ни что иное, какъ палочка изъ дерева, слоновой кости или металла, иногда оканчивавшаяся крючкомъ для подергиванія струнами или удара по нимъ ея тупымъ задкомъ, и ничего подобнаго нашему смычку, равно какъ и музыкальнымъ инструментамъ съ рукояткой (шейкой или грифомъ) до сихъ поръ не представлено ни пластикой, ни греко-римской живописью. Зато ранніе слѣды смычковыхъ инструментовъ встрѣчаемъ на Азіатскомъ Востокѣ и если не стать на антропологическую точку зрѣнія, съ которой открытіе способа вибрировать натянутую струну какой-либо трущей по ней поверхностью (хотя-бы и волосяной тетивой) вполнѣ по силамъ изобрѣтательной способности разноплеменныхъ представителей всего человѣчества на извѣстной ступени ранней ихъ культуры, то относительной родиной смычковыхъ инструментовъ, по крайней мѣрѣ для Европы, будетъ та или другая территорія праарійскихъ народностей, въ крайне-восточныхъ предѣлахъ которой — Индіи — находимъ простѣйшую форму смычковаго инструмента въ т. наз. *раванастронъ*. Само названіе мотивируется по преданію именемъ его изобрѣтателя, героемъ индійскаго эпоса, царемъ Цейлона Раваной, тогда какъ другіе два мѣстные смычковые инструмента *руана* и *омерти* являются очевидными дальнѣйшими фазами въ его развитіи *). Полная почти тождествен-

---

*) Представляя собою выдолбленный цилиндръ изъ дерева сикомора въ 11 см. длины на 5 ширины, снабженный: 1) взамѣнъ резонансъ-деки натянутой змѣиной кожей, 2) легко загнутымъ стержнемъ изъ дерева сапанъ 55 см. длины, заступающимъ мѣсто грифа, 3) двумя колочками и „кобылкой“ для натяженія и подъема двухъ кишечныхъ струнъ, наконецъ 4) смычкомъ изъ тонкаго, легко согнутаго въ верхней части бамбука съ пучкомъ натянутыхъ на немъ лошадиныхъ волосъ — *раванастронъ* въ общей внѣшности своей носитъ черты вполнѣ приличнаго примитивной культурѣ инструмента и въ дѣйствительности служитъ достояніемъ низшихъ классовъ туземнаго населенія и нищихъ.

Во всемъ почти подобный раванастрону *руана* представляетъ уже тотъ прогрессъ въ развитіи инструмента, что имѣетъ настоящую резонансъ-деку изъ

ность по матеріалу и конструкціи съ омерти *кеманъ-агузъ* Арабовъ, какъ показываетъ само названіе (keman — смычекъ, à gouz — старый, т. е. древній смычковый инструментъ) и принадлежность слова kemangch къ персидскому языку *) указываютъ на возможность перехода стараго арійскаго инструмента черезъ Персію къ семитамъ Аравіи, мѣстныя условія которыхъ быть можетъ были причиною незначительныхъ видоизмѣненій въ инструментѣ напр. замѣны кишечныхъ струнъ сильно натянутыми волосяными. Не менѣе очевидное видоизмѣненіе индійскаго руана представляетъ и другой смычковый инструментъ Арабовъ т. наз. *ребабъ*,—лубковая трапецоидной формы коробка съ цилиндрическимъ грифомъ; два натянутые куска обработанной въ пергаментъ кожи замѣняютъ переднюю и заднюю деку инструмента. Не входя въ составъ оркестра, а лишь имѣя назначеніемъ своимъ поддерживать и регулировать голосъ говорящаго на распѣвъ разсказчика—народнаго поэта, ребабъ имѣетъ обыкновенно одну струну (и рѣдко не болѣе двухъ).

Таковы уцѣлѣвшіе представители почти примитивныхъ фазъ развитія смычковыхъ инструментовъ (не говоря ужъ о имъ подобныхъ инструментахъ негритянъ Африки и

дерева (мунагъ), имѣющаго подобныя еля продольныя жилки. Еще далѣе ушелъ по фабрикаціи *омерти*, тоже двухструнный смычковый инструментъ, корпусъ котораго состоитъ изъ большаго сегмета кокосовой скорлупы съ утонченными до 2 милим. стѣнками съ просверленными въ нихъ отверстіями. Резонансъ-дека изъ тонкой деревянной планки или тонко обработанной натянутой кожи. Грифъ или рукоятка омерти состоитъ изъ древеснаго стержня, проходящаго какъ и въ предыдущихъ инструментахъ весь корпусъ на сквозь, и притомъ обдѣлана она въ верхней части плоско, заканчиваясь какъ и скрипка образующимъ „головку" загибомъ, продолбленнымъ насквозь и съ отверстіями для колочковъ и продергиванія струнъ. „Кобылка" и дугообразный смычекъ сравнительно лучшей конструкціи — неотъемлемыя тоже принадлежности омертя (см. F. I. Fetis Antoine Stradivari etc. Paris 1856).

*) Villoteau Description historique, technique et litteraire des instruments de musique des Orientaux (въ XIII томѣ большаго Description de l'Egypte).

краснокожихъ Америки). Должно-ли ихъ считать непосредственными предками современной скрипки или віолончели? Далеко нѣтъ. Не только между индусскими раванастромомъ, руаной и омерти, арабскими кемангъ-а-гузъ и ребабъ и современной скрипкой (даже въ ранней ея формѣ XVI стол.) лежитъ большой хронологическій и фазоэволюціонный интервалъ, но даже, вообще, между смычковыми инструментами Востока и таковыми предшественниками скрипки на континентѣ Европы лежитъ только гипотетически наполняемый археологіей музыки промежутокъ. Во-первыхъ никакихъ монументальныхъ слѣдовъ существованія въ Европѣ смычковыхъ инструментовъ ранѣе конца VIII вѣка не имѣется и самые ранніе слѣды ихъ на изобразительныхъ памятникахъ представляютъ намъ *два* рѣзко отличающіеся по формѣ *типа:*

I. Въ одной рукописи начала IX вѣка (открытой аб. Жербертомъ) встрѣчаемъ изображеніе такъ назыв. *ребека* смычковаго инструмента, состоящаго изъ сегмента шара, который, постепенно съуживаясь, незамѣтно переходитъ въ ручку или грифъ съ кольцевидной головкой; чрезъ нее продернутъ конецъ единственной струны, проходящей надъ кобылкой, прикрѣпленной къ резонансъ-декѣ; въ послѣдней два симметрически расположенныхъ по бокамъ кобылки (почти въ серединѣ инструмента) звуковыхъ прорѣза. Мандолиновидная внѣшность, напоминающая арабскій кемангъ-а-гузъ и позже встрѣчаемое названіе подобныхъ инструментовъ «ребекъ» (иногда въ формахъ *ребелль*, *рубебэ*) безспорно свидѣтельствуетъ о родствѣ его съ какимъ-либо арабскимъ инструментомъ средней между кемангомъ и ребабомъ разновидности, который могъ быть занесенъ въ Европу изъ Испаніи, куда явился вмѣстѣ съ покорившими ее въ VIII в. Маврами-Арабами. Дѣйствительно, въ Испаніи мы встрѣчаемъ его слѣды, а въ эпоху развитія рыцарской поэзіи

и музыки онъ неотлучный спутникъ трубадуровъ и жонглеровъ, первоначальная сцена дѣятельности которыхъ, какъ извѣстно, сосѣдняя Испаніи южная Франція. Уже писатель X в. Эмерикъ (Aymeric), описывая застольныя увеселенія, музыку и танцы современниковъ, упоминаетъ пришлыхъ изъ *Гасконіи* (юго-зап. Франція) музыкантовъ, *подражавшихъ женскому голосу игрой смычкомъ на ребекѣ* *). Дугообразный смычекъ этого инструмента изображенъ въ «книгѣ псалмовъ» Роткера (тоже X вѣка) **). Въ послѣдующіе вѣка постепенно развиваясь, ребекъ получаетъ двѣ и даже три струны и во Франціи въ XII — XIV в. еще и новое спеціальное названіе gigue, изъ котораго и возникло нѣмецкое названіе скрипки Geige***). Письменныя извѣстія о смычковыхъ инструментахъ еще пожалуй ранѣе монументальныхъ. Уже въ сочиненіи ученика Грабана Мавра, бенедиктинскаго монаха IX в. франка Otfried'a «Evangelienharmonie» ****) говорится о лирѣ («Leier») и инструментѣ, называемомъ «Fiedel», и который есть ничто иное, какъ смычковый инструментъ, похожій на «гудокъ» нашихъ крестьянъ. Существуютъ намеки на подобные инструменты и въ нѣмецкихъ сказаніяхъ о Нибелунгахъ, хотя правда окончательная редакція германскаго эпоса должна быть отнесена не ранѣе какъ къ XIII вѣку.

II. Иной, рѣзко отличающійся отъ ребека своей формой смычковый инструментъ изображенъ въ латинской рукописи

*) Lavoix Histoire de la musique. Quant.'ed. стр. 90.

**) Alb. Tottmann Die Violine etc. въ Westermanns Monats-Heft, Мартъ 1885 г.

***) Французское gigue (жига) означаетъ собственно окорокъ, ляшку и дано какъ названіе ребеку по внѣшнему сходству его формы съ окорокомъ. Слово это, кажется, впервые встрѣчается въ лексиконѣ Іоанна-де-Гарландіа (1210—32).

****) Стихотворной исторіи Христа по евангеліямъ, посвященной въ 870 г. внуку Карла В-го Людовику Нѣмецкому, — см. новѣйш. изд. Piper'a Paderb. 1878—84 и Erdmann'a Halle 1882, равно сочин. Rechenberg'a Otfrieds Evangelienbuch u. die übrige althochdeutsche Poesie karolingischer Zeit, Chemnitz 1862.

XI в. изъ аббатства Saint-Martial de Limoges *). Это довольно продолговатый деревянный ящикъ, горизонтальное сѣченіе котораго даетъ въ планѣ фигуру подошвы отъ широкой и округло-носой туфли; верхняя и нижняя (т. е. передняя и задняя) стѣнки его, служащія резонансъ-деками, скрѣплены между собой, какъ въ скрипкѣ, гитарѣ и т. п., боковыми стѣнками кривой поверхности, такъ что инструментъ напоминаетъ собою продолговатую гитару безъ ручки, но съ незначительнымъ перегибомъ въ тальи, а потому съ мало-выдающимися (и притомъ почти равными) полукружіями (или брюшками). Кобылка на верхней декѣ поддерживаетъ три струны, прикрѣпленныя къ колочкамъ на декѣ меньшаго брюшка, въ которомъ, за неимѣніемъ грифа или шейки, сквозной прорѣзъ даетъ возможность пальцамъ продѣтой руки брать тона на струнахъ; вибрированіе послѣднихъ вызывается, конечно, смычкомъ луковидной формы. Фигура играетъ сидя и держитъ инструментъ стоймя, какъ современную віолончель, но опирая нижнюю часть не на землю, а на лѣвое колѣно. Тотъ-же инструментъ встрѣчаемъ на внѣшнихъ рельефныхъ орнаментахъ аббатства Мельрозъ въ Шотландіи (постройки XIV вѣка). Изслѣдованія придворнаго барда П-ца Валійскаго Эдуарда Джонса **) и англичанина Дена Баррингтона ***), отыскавшаго еще (въ XVIII в) среди кельтскаго населенія Нормандскихъ

---

*) Нынѣ въ Парижской національной библіотекѣ подъ № 1118; драгоцѣнный матеріалъ для исторіи средневѣковой музыки по обилію въ немъ, между прочимъ, старинныхъ пѣсенъ свѣтскаго содержанія.

**) Ed. Jones A dissertation of the musical instruments of the Welsh.

***) Напечат. въ III т. Archaeologia published by the Society of the Antiquaries of London (1775 г.), гдѣ и рисунокъ съ натуры; перeиздалъ въ плохой копіи Bottée de Toulmont въ его Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge въ XVII томѣ Memoires de la Société royale des Antiquaires de France. Также ст. Coussemaker Essai sur les instruments de musique du moyen âge въ Дидроновскихъ Annales archeologiques т. III.

островов последняго барда, игравшаго на подобномъ, хотя и видоизмѣненномъ инструментѣ (просто трапецоидномъ ящикѣ и уже съ 4 струнами и съ добавленіемъ двухъ басковъ для pizzicato), открыли намъ имя этого инструмента. Онъ назывался *крутъ* или *крота* (галльское crwth, въ англійскомъ произношеніи crouth или crowd) и о немъ, какъ издавна распространенномъ у Галловъ и Бриттовъ, говоритъ уже писатель VI в. поэтъ-епископъ г. Пуатье Венанцій Фортунатъ, называя его въ латинской формѣ chrotta *). Время происхожденія крута у Кельтовъ столь-же неопредѣлимо современной археологіей, какъ и время его модификаціи изъ трехструннаго (crouth trithant) средневѣковыхъ памятниковъ въ шестиструнный, какой описываютъ Джонсъ и Денъ Баррингтонъ. Какъ послѣдній въ сравненіи съ первымъ представляетъ значительную степень развитія инструментальной техники, такъ и первый — древнѣйшій крутъ въ сравненіи съ смычковыми инструментами Арійскаго Востока представляетъ настолько значительную разность въ развитіи смычковыхъ инструментовъ, что является очевиднымъ необходимость существованія переходныхъ фазъ, до насъ въ своихъ представителяхъ не дошедшихъ. Принадлежность Кельтскаго племени къ общей арійской семьѣ народовъ, какъ и само названіе инструмента crwth или crowth, носящаго въ себѣ фонетическіе элементы кельтскаго cruisigh (музыка) и санскритскаго krus' (кричать, производить мощные звуки) допускаютъ предположеніе переноса Кельтами въ ихъ переселеніи съ праарійской родины въ Европу какого-либо прототипа смычковыхъ инструментовъ ящиковидной формы, получившихъ дальнѣйшее развитіе уже на континентѣ послѣдней

---

*) Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus achilliaca, c h r o t t a Britanna canat;
т. е. римлянинъ тебя восхваляетъ на лирѣ, грекъ на киөарѣ, варваръ поетъ на арфѣ и бретонской кротѣ).

Точно также не возможно съ точностью опредѣлить время возникновенія первой фазы (уже фигурирующаго съ конца XI в. на памятникахъ) новаго смычковаго инструмента т. наз. *віолы* (viola, viula даже vitula, у французовъ vielle). Въ томъ видѣ, какъ изображена она на барельефахъ церкви Saint Georges de Bocherville *) (XI вѣка), уже віола непосредственная предшественница современной скрипки какъ и віолончели (и по формѣ, почти тождественной современнымъ скрипкамъ грубой деревенской работы, и по пріему игры — обыденному скрипичному у лѣваго плеча и віолончельному — между ногъ). Морфологическое изученіе віолы сравнительно съ «крутомъ» и «ребекомъ» не можетъ не указать вліянія послѣднихъ на выработку формъ віолы: отъ крута віола отличается присутствіемъ грифа или шейки, находящейся только у ребека, сходна-же съ кельтскимъ инструментомъ почти во всемъ остальномъ: ящиковидной конструкціей съ перегибомъ въ бокахъ таліи и двумя брюшками, двумя деками (которыхъ въ ребекѣ лишь одна) и количествомъ струнъ отъ 3-хъ до 4-хъ. Съ ребекомъ ея сходство кромѣ грифа еще въ звуковыхъ отверстіяхъ въ верхней декѣ. Хотя неизвѣстный сочинитель трактата «de diversis monochordis, tetracordis, pentachordis, exachordis, eptachordis... etc... ex quibus diversa formantur instrumenta musicae **) и приписываетъ изобрѣтеніе 4-хъ струнной віолы какому-то неизвѣстному Albinus'у, но это ничуть не уменьшаетъ возможности постепеннаго сліянія избранныхъ частей ребека и крута въ новомъ инструментѣ віолѣ въ рукахъ талантливыхъ инструментальныхъ мастеровъ, подмѣтившихъ музыкальныя особенности и пре-

---

*) Интереснѣйшій памятникъ для средневѣковой музыки, на которомъ изображенъ цѣлый современный оркестръ, акомпанирующій пляскѣ танцовщицы (см. фиг. 33 у Lavoix H-re de la musique).

**) Въ сборникѣ музыкальныхъ рукописей Гентскаго университета подъ № 171, съ рисунками.

имущества извѣстныхъ частей предыдушихъ инструментовъ и подобно зоологу или ботанику производившихъ скрещиваніе существующихъ типовъ для полученія новаго улучшеннаго. Дѣйствительно, весьма распространенная въ Англіи, Франціи, Германіи, Италіи, какъ инструментъ, служащій акомпаньяментомъ мірскихъ пѣсенъ (т. наз. rondo, chansons de geste), исполнявшихся трубадурами подъ игру жонглеровъ, віола сотню разъ мѣняетъ форму, слѣдуя и странамъ и эпохамъ *). То она тяжела, громоздка, почти круглая, какъ-бы близка по внѣшности ребеку, такъ что дивишься только возможносту игры на ней смычкомъ, то приближается къ круту, какъ это видно уже на упомянутыхъ барельефахъ церкви въ Бошервиллѣ и на порталѣ Шартрскаго собора. Въ послѣднемъ передъ нами она совершенная уже по формѣ гитара, только съ тремя струнами и звуковыхъ отверстій въ декѣ четыре: два въ нижнемъ и два въ верхнемъ брюшкѣ (см. рисунокъ у Lavoix стр. 104). Віола, изображенная въ рукахъ одной статуи въ часовнѣ St. Julien des Ménétriers (въ Парижѣ, основ. въ 1330 г.) тоже съ звуковыми отверстіями (впрочемъ явными уже и на віолахъ въ барельефахъ Бошервилля, т. е. еще XI вѣка) и смычекъ у нея почти прямой. Вообще съ конца XIII вѣка и въ XIV віола зачастую является довольно красивымъ и богатымъ по структурѣ инструментомъ (напр. изображенная на порталѣ аббатства Сен-Дени). Число ея струнъ варьируется отъ 3 до 6. Она мало-по-малу теряетъ свою мандолиновидную форму и, вдавли-

*) Музыкальный писатель XIII в. Іеронимъ изъ Моравіи описалъ намъ ее въ деталяхъ, не забывъ и ея основнаго акорда (рукопись національной парижской библіотеки изъ коллекціи Сорбоны № 1817). Наконецъ кромѣ письменныхъ данныхъ о весьма размножившейся семьѣ смычковыхъ инструментовъ вообще и разновидностей віолы въ частности намъ объ этомъ еще даютъ понятіе изобразительные памятники, напр. фрески Орканьи на Кампо-Санто въ Пизѣ, пятнадцатая таблица бронзовой двери при крещальной часовнѣ (знаменитой „баптистеріи“) во Флоренціи, съ изображеніемъ Іоанна Крестителя работы Андр. Пизано.

вая все болѣе и болѣе бока, равно и нѣкоторыми другими модификаціями все ближе подходитъ къ современной скрипичной внѣшности *). Причемъ — выработавшіяся разновидности ребека по четыремъ нормамъ (въ размѣрѣ длины и толщины струнъ, а слѣдовательно и тембрѣ) именно: soprano, alto, tenore и basso (простонародный средневѣковый квартетъ) — могли служить образцомъ для аналогичнаго развитія віолы. Небольшіе экземпляры ея съ самимъ высокимъ регистромъ (т. наз. viola da braccio или ручная), слѣдовательно съ короткими тонкими струнами, сложились въ скрипку, само названіе которой violino есть уменьшительное отъ viola, а нѣмецкое Geige указываетъ на заимствованіе этого названія для скрипки по подобію отъ разновидности ребека *жиги* (gigue—см. выше). Точно также большіе экземпляры віолы, слѣдовательно съ длинными и толстыми струнами и низкимъ регистромъ, на которыхъ играли, держа ихъ у ногъ (viola di gamba), сложились въ віолончель — басъ. Средніе по размѣрамъ экземпляры смычковыхъ инструментовъ, т. наз. альты, и до сихъ поръ по внѣшности своей (сравнительно меньшей вдавленности боковъ) приближаются къ средневѣковой віолѣ.

Но какъ ни многочисленны и ни разнообразны были варьянты смычковыхъ инструментовъ въ различное время и у различныхъ народностей, однако судьба только одной изъ нихъ предопредѣлила всемірное господство — именно *скрипкѣ* и родиной этого инструмента въ дѣйствительности слѣдуетъ считать Италію**). Всето, что мы раньше видѣли

*) Впрочемъ еще у нѣкоторыхъ мастеровъ XVII в., напр. Farina, въ этомъ отношеніи (какъ отчасти и въ количествѣ струнъ и въ качествѣ строя) чувствуются еще замѣтныя колебанія.

**) Интересно-бы прослѣдить судьбы смычковыхъ инструментовъ въ промышленной и мануфактурно-развитой въ средніе вѣка Голландіи, гдѣ уже въ концѣ XV в. видимъ въ изобразительномъ искусствѣ весьма распространеннымъ какой-то смычковый инструментъ, близкій по формамъ къ позже установившейся итальянской скрипкѣ и явно вышедшій изъ французской жиги.

въ области смычковыхъ инструментовъ, представляется по отношенію къ скрипкѣ какъ-бы подготовительнымъ, сырымъ и разбросаннымъ матеріаломъ, который былъ собранъ и преобразованъ лишь подъ небомъ Италіи въ музыкальный, въ настоящемъ смыслѣ слова, инструментъ, хотя, какъ показываютъ послѣднія научныя изслѣдованія, первый изъ мастеровъ въ искусствѣ дѣлать скрипки былъ не итальянецъ, а уроженецъ сѣвера *), нѣкій *Іоаннъ Керлино*. Именно еще въ началѣ нынѣшняго столѣтія у парижск. инструмент. мастера Коликера находилась похожая на скрипку віола съ надписью Ioan. Kerlino ann. 1449. Описавшій ее впервые французскій ученый Лабордъ по созвучію имени Kerlino съ бретонскими именами призналъ мастера данной скрипки бретонцемъ; по справкамъ, собраннымъ Виллыомомъ въ Италіи, оказывается, что около 1450 г. былъ въ Бресчіи инструментальный мастеръ *Іоаннъ Керлино*, основавшій здѣсь одну изъ древнѣйшихъ и уважаемыхъ школъ—мастерскихъ струнныхъ инструментовъ вообще (собственно ребековъ, віолей, лиръ и т. п.). Нѣмецкіе ученые впрочемъ считаютъ его по происхожденію нѣмцемъ, извѣстный историкъ музыки Фетисъ — французомъ **).

Послѣ до извѣстной степени спорнаго еще Керлино старѣйшимъ итальянскимъ мастеромъ смычковыхъ инструментовъ считается *Піетро Дарделли* изъ Мантуи (работалъ съ 1500 г.), нѣсколько хорошихъ віолъ котораго попадаются въ коллекціяхъ любителей и антикваріевъ. Въ это время кромѣ Бресчіи и Мантуи начинаютъ славиться изготовленіемъ подобныхъ инструментовъ еще Венеція и Верона.

---

*) Diehl Die Geigenmacher der alten italienischen Schule (2 изд. Hamburg 1865); Hart The violin, its famous makers and their imitators (Lond. 1875).

**) Schebeck Der Geigenbau in Italien u. sein deutscher Ursprung (Prag 1874); Albert Tottmann Die Violine etc. въ Westermanns Monats-Hefte 1885 März.; F. Fetis Antoine Stradivari. Paris 1856.

вая все болѣе и болѣе бока, равно и нѣкоторыми другими модификаціями все ближе подходитъ къ современной скрипичной внѣшности *). Причемъ — выработавшіяся разновидности ребека по четыремъ нормамъ (въ размѣрѣ длины и толщины струнъ, а слѣдовательно и тембрѣ) именно: soprano, alto, tenore и basso (простонародный средневѣковый квартетъ) — могли служить образцомъ для аналогичнаго развитія віолы. Небольшіе экземпляры ея съ самимъ высокимъ регистромъ (т. наз. viola da braccio или ручная), слѣдовательно съ короткими тонкими струнами, сложились въ скрипку, само названіе которой violino есть уменьшительное отъ viola, а нѣмецкое Geige указываетъ на заимствованіе этого названія для скрипки по подобію отъ разновидности ребека *жиги* (gigue—см. выше). Точно также большіе экземпляры віолы, слѣдовательно съ длинными и толстыми струнами и низкимъ регистромъ, на которыхъ играли, держа ихъ у ногъ (viola di gamba), сложились въ віолончель — басъ. Средніе по размѣрамъ экземпляры смычковыхъ инструментовъ, т. наз. альты, и до сихъ поръ по внѣшности своей (сравнительно меньшей вдавленности боковъ) приближаются къ средневѣковой віолѣ.

Но какъ ни многочисленны и ни разнообразны были варьянты смычковыхъ инструментовъ въ различное время и у различныхъ народностей, однако судьба только одной изъ нихъ предопредѣлила всемірное господство — именно *скрипкѣ* и родиной этого инструмента въ дѣйствительности слѣдуетъ считать Италію**). Всето, что мы раньше видѣли

*) Впрочемъ еще у нѣкоторыхъ мастеровъ XVII в., напр. Farina, въ этомъ отношеніи (какъ отчасти и въ количествѣ струнъ и въ качествѣ строя) чувствуются еще замѣтныя колебанія.

**) Интересно-бы прослѣдить судьбы смычковыхъ инструментовъ въ промышленной и мануфактурно-развитой въ средніе вѣка Голландіи, гдѣ уже въ концѣ XV в. видимъ въ изобразительномъ искусствѣ весьма распространеннымъ какой-то смычковый инструментъ, близкій по формамъ къ позже установившейся итальянской скрипкѣ и явно вышедшій изъ французской жиги.

въ области смычковыхъ инструментовъ, представляется по отношенію къ скрипкѣ какъ-бы подготовительнымъ, сырымъ и разбросаннымъ матеріаломъ, который былъ собранъ и преобразованъ лишь подъ небомъ Италіи въ музыкальный, въ настоящемъ смыслѣ слова, инструментъ, хотя, какъ показываютъ послѣднія научныя изслѣдованія, первый изъ мастеровъ въ искусствѣ дѣлать скрипки былъ не итальянецъ, а уроженецъ сѣвера *), нѣкій *Іоаннъ Керлино*. Именно еще въ началѣ нынѣшняго столѣтія у парижск. инструмент. мастера Коликера находилась похожая на скрипку віола съ надписью Ioan. Kerlino ann. 1449. Описавшій ее впервые французскій ученый Лабордъ по созвучію имени Kerlino съ бретонскими именами призналъ мастера данной скрипки бретонцемъ; по справкамъ, собраннымъ Вилльомомъ въ Италіи, оказывается, что около 1450 г. былъ въ Бресчіи инструментальный мастеръ *Іоаннъ Керлино*, основавшій здѣсь одну изъ древнѣйшихъ и уважаемыхъ школъ—мастерскихъ струнныхъ инструментовъ вообще (собственно ребековъ, віолей, лиръ и т. п.). Нѣмецкіе ученые впрочемъ считаютъ его по происхожденію нѣмцемъ, извѣстный историкъ музыки Фетисъ — французомъ **).

Послѣ до извѣстной степени спорнаго еще Керлино старѣйшимъ итальянскимъ мастеромъ смычковыхъ инструментовъ считается *Піетро Дарделли* изъ Мантуи (работалъ съ 1500 г.), нѣсколько хорошихъ віолъ котораго попадаются въ коллекціяхъ любителей и антикваріевъ. Въ это время кромѣ Бресчіи и Мантуи начинаютъ славиться изготовленіемъ подобныхъ инструментовъ еще Венеція и Верона.

---

*) Diehl Die Geigenmacher der alten italienischen Schule (2 изд. Hamburg 1865); Hart The violin, its famous makers and their imitators (Lond. 1875).

**) Schebeck Der Geigenbau in Italien u. sein deutscher Ursprung (Prag 1874); Albert Tottmann Die Violine etc. въ Westermanns Monats-Hefte 1885 März.; F. Fetis Antoine Stradivari. Paris 1856.

Еще большую извѣстность пріобрѣлъ *Гаспаръ Дуиффопругаръ* (въ нѣмецкомъ говорѣ Tieffenbrucker), урожженецъ итальянскаго Тироля (около 1467 г.), поселившійся въ Болоньи (1510 г.), гдѣ и основалъ собственную школу—мастерскую смычковыхъ инструментовъ. Сдѣлавъ прекрасную скрипку для французскаго короля Франциска I*), онъ вмѣстѣ съ живописцами Леонардо-да-Винчи и Андреа дель-Сарто приглашенъ былъ къ французскому двору (умеръ въ Ліонѣ въ 1530 г.). Инструменты этого мастера (віолы-бассо и в.-теноре, также *віолетты*), встрѣчающіеся и понынѣ во Франціи, отличаются нѣкоторою глухостью и замкнутостью тона.

Слѣдуя затѣмъ по теченію XVI столѣтія, мы встрѣчаемъ имена мастеровъ *Вентури Линаролли*, работавшаго въ Венеціи (около 1520 г.), *Перегрино Цанетто* изъ Бресчіи (1540) и *Моргляато Морелла* изъ Мантуи (быть можетъ ученика Дарделли) **). Большинство издѣлій этихъ мастеровъ собственно еще віолы, излюбленный матеріалъ мастеровъ нашего столѣтія для передѣлки въ альты. Только съ половины XVI столѣтія начинается болѣе интензивное изготовленіе собственно скрипокъ. Первымъ по времени изъ мастеровъ этой эпохи — *Гаспаро ди Сало* (изъ городка этого имени въ Ломбардіи, что у Гардскаго озера). Работаетъ онъ въ Бресчіи съ 1560—1610 не только различнаго рода віолы, но и скрипки, безспорно, отличныя по своимъ качествамъ (одна изъ нихъ въ извѣстной коллекціи англичанина-любителя Форстера помѣчена даже 1613 г. съ надписью Gasparo di Salo in Brescia; звукъ ея чистъ, ясенъ, но коротокъ).

Кажется, что ученикомъ Гаспаро былъ *Джіованни Паоло Маджини* (Paolo Maggini in Brescia, тоже работавшій съ

*) Нынѣ въ коллекціи Фридриха Нидергейтманна въ Ахенѣ.

**) Инструменты его обозначаются: Morglato Morella fece in Venetia (съ 1550 г.).

1590—1640 и скрипки по преимуществу), по крайней мѣрѣ размѣры его инструментовъ и обработка почти тѣже, что и у Гаспаро,—своды декъ довольно выпуклы, верхнія деки толсты, нижнія тонки, обичайки не высоки, лакъ свѣтло-коричневый. Счастливое скомбинированіе размѣровъ, сводовъ и толщи стѣнокъ даетъ его скрипкамъ грандіозный, важный и въ то-же время какъ-бы меланхолическій тонъ. Извѣстность свою они получили благодаря знаменитому скрипачу нашего столѣтія Беріо, пользовавшемуся однимъ изъ инструментовъ Маджини *). Если прибавимъ къ упомянутымъ еще нѣкоторыхъ достойныхъ мастеровъ, прямыхъ учениковъ Маджини, какъ Alariani, Javietta Budiani, Matteo Bente, хотя и уступающихъ Маджини по достоинству своихъ инструментовъ, то получимъ такимъ образомъ если не полный наличный контингентъ дѣятелей *Бресчіанской школы*—мастерской, то все-таки главныхъ ея представителей и т. сказ. маэстро скрипичной техники. Притомъ, сравнивая издѣлія Маджини, Гаспаро и ближайшихъ ихъ послѣдователей, можно замѣтить, что въ это время формы скрипки уже слагаются какъ-бы въ опредѣленный канонъ **). Дальнѣйшія видоизмѣненія будутъ имѣть мѣсто только въ деталяхъ, смотря по мастеру, и то замѣтныхъ лишь для знатока; зато они имѣютъ цѣлью главнымъ образомъ внутреннія чисто музыкальныя свойства и достоинства инструменти. Эта высшая и послѣдняя, такъ сказать, задача въ

---

*) Не должно смѣшивать этого Іоанна Павла Маджини съ однофамильцемъ, тоже мастеромъ XVII в., Santo Magini. Работая по временамъ скрипки, онъ главнымъ образомъ пользуется въ Италіи славой отмѣннаго мастера контръбассовъ. Одновременно съ Маджини работалъ скрипки еще одинъ мастеръ Antonio Mariani di Pesaro (съ датами 1570—1620 г.), но по случайности и, такъ сказать, безпринципности ихъ техники, а отсюда и недоброкачественности его инструментовъ, послѣдніе имѣютъ цѣнность только антикварскихъ раритетовъ.

**) Дѣйствительно, старѣйшее изображеніе скрипки въ нынѣ принятыхъ ею формахъ относится именно ко времени Маджини, начерчено въ сочиненіи ученаго музыканта Михаила P r a e t o r i u s'a „Syntagma musicum" (1619 г.) II томѣ „De Organographia" (т. е. объ инструментахъ).

зодчествѣ скрипки была достигнута усиліями *Николая Амати* и *Антонія Страдивари*, двумя свѣтилами не только ими созданной безсмертной *Кремонской школы*, но, можно сказать, двумя геніями инструментальной техники всего скрипичнаго мастерства вообще*).

Niccolo происходилъ изъ талантливой семьи скрипичныхъ мастеровъ фамиліи Amati, процвѣтавшей въ Кремонѣ въ XVI и XVII столѣтіяхъ и инструменты которой (обыкновенно и называемые «амати») считаются и по нынѣ весьма высокой цѣны. Старѣйшій въ этой фамиліи мастеръ основатель школы и изобрѣтатель улучшенныхъ *пріемовъ* — выработки изъ віолъ прекрасныхъ скрипокъ, былъ *Андреа Амати* († 1577) изъ стараго и почетнаго Кремонскаго патриціанскаго рода. Его братъ Nicola Amati дѣлаетъ еще басъ-віолы между 1568—86 годами. Но старшій сынъ Андрея Antonio работаетъ уже преимущественно надъ скрипками (между 1589 и 1620 г.), сначала въ компаніи съ братомъ Geronimo (и большія скрипки этой эпохи считаются лучшими) **), а потомъ отдѣльно. Изъ ихъ-то мастерской и вышла знаменитая (существующая и понынѣ) скрипка, посвященная Генриху IV французскому (помѣчена 1595 г.) ***).

---

*) Дѣлая въ настоящей статьѣ лишь бѣглый очеркъ прошлаго скрипки, мы, конечно, не можемъ разсматривать подробно артистическую дѣятельность упомянутыхъ мастеровъ и отсылаемъ интересующихся къ ранѣе указаннымъ трудамъ Fetis'a Antoine Stradivari etc.; Wasielewsk'аго Die Violine u. ihre Meister и къ 2-му изданію сочиненія Friedr. Niederheitmann'a „Cremona... etc" (Leipz. 1884).

**) Ихъ этикеты: Antonius et Hieronymus Fr. Amati Cremonen Andrea fil F (годъ). См. цѣнный справочный указатель датъ и этикетовъ Galle'я Les instruments des ecoles itallicnnes, catalogue suivi de notes sur les principaux maitres. Paris 1872.

***) Изъ учениковъ двухъ братьевъ извѣстенъ Джіофредо Каппа, особенно віолончелями (Jofredus Cappa in Saluzzio Fecit Anno (съ 1640 г.). Его хорошіе ученики Acevo и Sapino, работы которыхъ, хотя и ниже „амати", но нѣкогда цѣнились.

Послѣ смерти Антоніо (1620) Іеронимъ продолжалъ фирму еще 7 лѣтъ († только въ 1638); его скрипки размѣрами больше Антоніевыхъ, но качествами ниже. Ихъ всѣхъ однако превзошелъ сынъ Іеронима вышеупомянутый *Никколо Амати*, самый выдающійся изъ семьи (род. 1596 † 1684). Всѣ «амати» вообще отличаются небольшими размѣрами, пріятною кругленностью и къ центру приподнятыми сводами верхней и нижней декъ, отчего имъ и не достаетъ шири и звонкости или, опредѣляя физическимъ терминомъ, «интензивности» въ звукѣ (такъ напр. въ скрипкахъ Антоніо только прима и секунда еще хороши, терція немного глуховата, а кварта очень слаба), за то онѣ своимъ чистымъ, мягкимъ, словно нѣжнымъ, и несильнымъ тономъ особенно дороги, такъ сказать, для диллетантовъ скрипки, для любителей камерной, а не концертной музыки (что и отвѣчало обычаямъ современной Амати музыки въ Италіи). Николай мало измѣнилъ внѣшность (форму и размѣры инструмента), принятую его фирмой, онъ въ этомъ отношеніи только ввелъ больше законченности въ деталяхъ, болѣе совершенства въ рисункѣ кривыхъ линій и въ изготовленіи болѣе мягкаго, нѣжнаго лака. Его слава — въ комбинированіи выпуклости сводовъ съ толщиной стѣнокъ, основанномъ на лучшемъ расчетѣ данныхъ, чѣмъ у прежнихъ Амати (хотя уже и основатель школы Андрей положилъ этому прочный фундаментъ многолѣтними наблюденіями) *). Отсюда вытекаетъ и та качественная особенность скрипокъ Никколо, что онѣ, сохраняя всю пріятную сладость всѣхъ «амати», имѣютъ болѣе мощи, блеска, такъ сказать, грома въ тонѣ. Однимъ изъ шедевровъ Николая пользовался и знаменитый французъ-скрипачъ Алларъ.

---

*) Форматъ Николаевыхъ скрипокъ сравнительно съ прежними „амати" больше; дерево съ продольными слоями; лакъ золотисто-желтый; своды значительно выпуклы; обичайки высокія. Этикетъ гласитъ: Nicolaus Amati Cremonae, Hyeronimus Fil. ac Antonius Nepos fecit (годъ).

Съ менѣе тщательнымъ и рачительнымъ въ работѣ сыномъ Николая тоже *Іеронимомъ* Амати (1649 † 1730) и съ значительно худшимъ продуктомъ мастерской послѣдняго прекращается блестящая инструментальная дѣятельность фирмы Амати *). Но школа не погибла и помимо значительнаго числа вышедшихъ изъ нее хорошихъ мастеровъ, среди которыхъ выдаются *Паоло Гранчино* и *Андрей Гварнеріусъ*, обезсмертила себя еще въ лицѣ Николаева ученика *Антонія Страдивари*.

Труды Гаспара ди Сало, Іоанна Павла Маджини и семьи Амати опредѣлили дѣйствительную форму народившейся въ XVI вѣкѣ скрипки и въ теченіи короткаго времени довели ее до совершенства, которое кажется просто поразительнымъ, если сравнить этотъ новый инструментъ съ ближайшимъ его прототипомъ віолой, даже въ послѣднихъ фазахъ развитія послѣдней; съ трудомъ даже понимается тотъ фактъ, какъ изъ столь несовершеннаго музыкальнаго орудія почти чуть не сразу вышелъ инструментъ, всѣ попытки видоизмѣнить который, даже въ наши дни, оказались тщетными. Не разсматривая здѣсь особенностей строенія скрипки, а слѣдовательно вытекающихъ изъ него всѣхъ музыкальныхъ преимуществъ и достоинствъ этого инструмента, мы, вѣрные историческому изложенію настоящаго очерка, формулируемъ лишь сжато: инструменты ди-Сало и Маджини отличались грандіозной и трогающей величественностью звука, но въ тоже время глухимъ и меланхолическимъ его оттѣнкомъ, въ скрипкахъ Николая Амати звонъ чистъ, пріятно сладокъ, часто серебрянный, но слабой интензивности. Соединить мягкость, нѣжность и прелесть съ ясностью, чистотой, звучностью,

*) Этикетъ Іеронима: Hieronymus Amati Cremonen Nicolai fil. (годъ). Быть можетъ изъ той-же фамиліи былъ и работавшій въ началѣ XVII вѣка въ Болоньѣ мастеръ скрипокъ и басовъ Giuseppe Amati. Степень родства его съ прежними намъ неизвѣстна.

блескомъ и мощью вибрированія такова была послѣдняя проблема къ разрѣшенію. Нашелся человѣкъ, который постепеннымъ преуспѣяніемъ техники на почвѣ многолѣтнихъ опытныхъ наблюденій и артистическихъ соображеній нашелъ рѣшающимъ образомъ тайну скомбинированія всѣхъ этихъ желанныхъ отъ инструмента улучшеній.

Это былъ Antonio Stradivari, подобно Amati изъ старой фамиліи Кремонскихъ гражданъ, насчитывавшей въ своихъ членахъ (уже съ XII в.) не мало сенаторовъ и другихъ высшихъ муниципальныхъ чиновъ. Родившись въ Кремонѣ въ 1644 году, онъ, какъ ученикъ популярной мастерской Амати, работалъ въ началѣ (съ 1667 года) свои скрипки по шаблонамъ этой школы и даже помѣчалъ ихъ именемъ своего мастера Николая. Только съ 1670 г. онъ выставляетъ свою подпись и работаетъ все-таки весьма осмотрительно, производя инструменты въ довольно скромномъ числѣ (по расположенію древеснаго матеріала, по шаблону, сводамъ и лаку они мало отличны отъ Николаевыхъ «амати»), пока (къ 1690 г.) не вырабатываетъ своей собственной, замѣтно отличной манеры, какъ въ усовершенствованіи сводовъ, такъ и въ болѣе строгой опредѣленности толщины стѣнокъ и декъ. Впрочемъ, нѣкоторыя черты сродства еще съ «амати» даютъ его инструментамъ этой эпохи вполнѣ заслуженную кличку «Stradivarius amatisés». Только съ 1700 г. Антоніо выступаетъ вполнѣ самостоятельнымъ зодчимъ въ полномъ значеніи слова инструментальныхъ шедевровъ (тогда же занялъ онъ и независимое положеніе съ матеріальной стороны, открывъ собственную инструментальную фабрику). Такимъ образомъ лучшія его издѣлія относятся къ періоду времени отъ 1700 до 1725 г. и столь-же поразительны количествомъ производства, какъ и высокою сте-

пенью ихъ внутренней музыкально-технической законченности *).

Внѣшнія особенности скрипокъ Страдиварія не даются описанію: онѣ слишкомъ тонки и неуловимы, чтобы быть отличительными признаками отъ скрипокъ Амати и др., они плодъ многолѣтнихъ наблюденій съ цѣлью не ломки уже сложившагося въ рукахъ прежнихъ кремонцевъ инструмента, а лишь съ цѣлью всесторонняго его усовершенствованія до тонкостей, воспринимаемыхъ слухомъ, но не другимъ органомъ чувства. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ-ли слово или даже рисунокъ выразить замѣтныя только послѣ продолжительныхъ сравненій «страдиваріевъ» съ «амати» или скрипками Гварнери всю тонкость и чистоту вкуса или изящество въ рисункѣ контуровъ, восхищающихъ и до нынѣ знатоковъ, или особенности строенія дерева, выборъ котораго для всякаго музыкальнаго инструмента составляетъ всегда тайну мастера (у Страдиварія какъ нижняя, такъ и верхняя деки дѣлаются изъ дерева съ поперечными слоями), сдѣланные мастерской рукою вырѣзы «ефовъ», служащіе моделями всѣмъ послѣдующимъ поколѣніямъ или наконецъ красивые теплые тона лака, замѣчательнаго прозрачностью, плотностью и тониной слоя. Тоже должно замѣтить и о составляющей всю душу инструмента кривизнѣ сводовъ, неуловимо для ока изгибающихся въ смягченныхъ кривыхъ линіяхъ. Одно только можно сказать, что въ общемъ своды въ «страдиваріяхъ» немного менѣе приподняты, чѣмъ у другихъ, такъ что эти скрипки производятъ впечатлѣніе самыхъ плоскихъ изъ всѣхъ скрипокъ Кремонской школы. Отдѣлка внутреннихъ частей какъ нельзя тщательнѣе. Внутренняя толщина стѣ-

*) Оцѣниваемыя при жизни самимъ мастеромъ въ 4 луидора, скрипки Страдиварія въ наше время достигли чудовищныхъ цѣнъ на музыкальномъ рынкѣ; недавно напр. на Лондонской выставкѣ (1885 г.) одна куплена любителемъ за 100,000 германскихъ марокъ, т. е. около 50,000 рублей.

нокъ — дна и верхней деки — цѣлая и весьма сложная формула — плодъ долгихъ изученій, вычисленій и опытныхъ наблюденій. Нижняя и верхняя деки, какъ и всѣ остальныя части превосходно гармонируютъ между собой. Наблюдательности-же принадлежитъ и идея употребленія для «обичаекъ» и нѣкоторыхъ внутреннихъ планокъ дерева ивы. Завитокъ (волюта) шейки обыкновенно рѣзанъ съ большимъ искусствомъ. Возможно-ли послѣ сказаннаго еще квалифицировать опредѣленными терминами и звуковыя совершенства инструмента? Что могутъ выразить въ этомъ случаѣ слова: звонкость, благородная мощь, блескъ, какъ равно подобосравненіе звука скрипокъ Страдивари съ звукомъ флейты?...

Инструменты Страдиварія за время 1725—1730 гг. цѣнны еще, однако работа уже не имѣетъ прежняго совершенства. Своды болѣе округлены, отчего меньше ясности въ звукѣ; тонкость и законченность въ работѣ постепенно ослабѣваютъ; лакъ темнѣе; въ то-же время уменьшилась фабрикація и количественно, по крайней мѣрѣ инструменты Страдиварія этой эпохи сравнительно рѣдки. Съ 1730 г. штемпель мастера почти исчезаетъ. Навычное око легко можетъ признать, что инструменты съ его кличкой дѣло рукъ менѣе ловкихъ. И раньше нѣкоторые аттестуются самимъ Антоніо—какъ изготовленные лишь подъ его дирекціей (Sotto la disciplina d'A. Stradivarius Cremona; 1700—25), въ другихъ узнаютъ руку Carolo Bergonzi и сыновей Страдиварія Omobono и Francesco, закончившихъ много инструментовъ, оставшихся послѣ смерти отца (большинство изъ нихъ съ ярлыками, напечатанными еще съ именемъ великаго мастера,— отсюда поводъ къ частымъ недоразумѣніямъ).

Кромѣ скрипокъ изъ мастерской Страдиварія выходили также альты и віолончели. Первыхъ не много; они большаго формата, звукъ что называется «пронимающій», но благородный и симпатичный. Віолончелей больше и ихъ

пенью ихъ внутренней музыкально-технической законченности *).

Внѣшнія особенности скрипокъ Страдиварія не даются описанію: онѣ слишкомъ тонки и неуловимы, чтобы быть отличительными признаками отъ скрипокъ Амати и др., они плодъ многолѣтнихъ наблюденій съ цѣлью не ломки уже сложившагося въ рукахъ прежнихъ кремонцевъ инструмента, а лишь съ цѣлью всесторонняго его усовершенствованія до тонкостей, воспринимаемыхъ слухомъ, но не другимъ органомъ чувства. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ-ли слово или даже рисунокъ выразить замѣтныя только послѣ продолжительныхъ сравненій «страдиваріевъ» съ «амати» или скрипками Гварнери всю тонкость и чистоту вкуса или изящество въ рисункѣ контуровъ, восхищающихъ и до нынѣ знатоковъ, или особенности строенія дерева, выборъ котораго для всякаго музыкальнаго инструмента составляетъ всегда тайну мастера (у Страдиварія какъ нижняя, такъ и верхняя деки дѣлаются изъ дерева съ поперечными слоями), сдѣланные мастерской рукою вырѣзы «ефовъ», служащіе моделями всѣмъ послѣдующимъ поколѣніямъ или наконецъ красивые теплые тона лака, замѣчательнаго прозрачностью, плотностью и тониной слоя. Тоже должно замѣтить и о составляющей всю душу инструмента кривизнѣ сводовъ, неуловимо для ока изгибающихся въ смягченныхъ кривыхъ линіяхъ. Одно только можно сказать, что въ общемъ своды въ «страдиваріяхъ» немного менѣе приподняты, чѣмъ у другихъ, такъ что эти скрипки производятъ впечатлѣніе самыхъ плоскихъ изъ всѣхъ скрипокъ Кремонской школы. Отдѣлка внутреннихъ частей какъ нельзя тщательнѣе. Внутренняя толщина стѣ-

*) Оцѣниваемыя при жизни самимъ мастеромъ въ 4 луидора, скрипки Страдиварія въ наше время достигли чудовищныхъ цѣнъ на музыкальномъ рынкѣ; недавно напр. на Лондонской выставкѣ (1885 г.) одна куплена любителемъ за 100,000 германскихъ марокъ, т. е. около 50,000 рублей.

нокъ — дна и верхней деки — цѣлая и весьма сложная формула — плодъ долгихъ изученій, вычисленій и опытныхъ наблюденій. Нижняя и верхняя деки, какъ и всѣ остальныя части превосходно гармонируютъ между собой. Наблюдательности-же принадлежитъ и идея употребленія для «обичаекъ» и нѣкоторыхъ внутреннихъ планокъ дерева ивы. Завитокъ (волюта) шейки обыкновенно рѣзанъ съ большимъ искусствомъ. Возможно-ли послѣ сказаннаго еще квалифицировать опредѣленными терминами и звуковыя совершенства инструмента? Что могутъ выразить въ этомъ случаѣ слова: звонкость, благородная мощь, блескъ, какъ равно подобосравненіе звука скрипокъ Страдивари съ звукомъ флейты?...

Инструменты Страдиварія за время 1725—1730 гг. цѣнны еще, однако работа уже не имѣетъ прежняго совершенства. Своды болѣе округлены, отчего меньше ясности въ звукѣ; тонкость и законченность въ работѣ постепенно ослабѣваютъ; лакъ темнѣе; въ то-же время уменьшилась фабрикація и количественно, по крайней мѣрѣ инструменты Страдиварія этой эпохи сравнительно рѣдки. Съ 1730 г. штемпель мастера почти исчезаетъ. Навычное око легко можетъ признать, что инструменты съ его кличкой дѣло рукъ менѣе ловкихъ. И раньше нѣкоторые аттестуются самимъ Антоніо—какъ изготовленные лишь подъ его дирекціей (Sotto la disciplina d'A. Stradivarius Cremona; 1700—25), въ другихъ узнаютъ руку Carolo Bergonzi и сыновей Страдиварія Omobono и Francesco, закончившихъ много инструментовъ, оставшихся послѣ смерти отца (большинство изъ нихъ съ ярлыками, напечатанными еще съ именемъ великаго мастера,— отсюда поводъ къ частымъ недоразумѣніямъ).

Кромѣ скрипокъ изъ мастерской Страдиварія выходили также альты и віолончели. Первыхъ не много; они большаго формата, звукъ что называется «пронимающій», но благородный и симпатичный. Віолончелей больше и ихъ

совершенствованіе идетъ параллельно съ улучшеніемъ и его скрипокъ; размѣровъ ихъ два — большій (прежде именовавшійся basso) и меньшій (собственно *віолончель*). Одинъ изъ инструментовъ перваго калибра (съ сильнымъ, серебристымъ и мягкимъ звукомъ) заслужилъ извѣстность виртуозу віолончелисту нашего столѣтія знаменитому Серве. Въ настоящее время по удобству игры предпочтительны инструменты второй категоріи (первые могла обнять только могучая рука Серве). Подобно какъ и въ скрипкахъ — въ віолончеляхъ Страдиварій неизмѣримо выше другихъ: могущественный голосъ ихъ имѣетъ полноту, чистоту тембра и блескъ, ни кѣмъ болѣе не достигнутые— что все, конечно, имѣетъ основаніе и причину въ выборѣ строеваго матеріала, въ точныхъ измѣреніяхъ толщи стѣнокъ и взаимныхъ отношеній частей инструмента, которыя расположены такъ, чтобы колебанія могли быть свободны, энергичны и продолжительны: вездѣ въ нихъ, какъ и въ его скрипкахъ,—только постоянное проявленіе законовъ акустики, но....

....17-го или 18-го декабря (новаго стиля) настоящаго 1887 года исполнится полтораста лѣтъ со дня кончины въ Кремонѣ 93-хъ-лѣтняго Антонія Страдиварія († 1737), полтора вѣка какъ теорія звука, разрабатываемая Хладни, Феликсомъ Саваромъ, Шано и др. до Гельмгольца включительно, дѣлаетъ великія открытія физическихъ законовъ музыки, сдѣланы тысячи измѣреній и вычисленій на самихъ-же инструментахъ Антоніо... а между тѣмъ, не смотря на громадныя техническія усовершенствованія въ столярной индустріи и вообще технологіи дерева, мы и по сей день не смастерили еще инструмента, не только подобнаго Страдиваріевской скрипкѣ, но даже хотя бы достойнаго сравненія съ инструментами тѣхъ ближайшихъ Страдиварію учениковъ, которымъ, умирая, завѣщалъ Антоніо тайны своего божественнаго ремесла. Вспомнимъ этихъ бли-

жайшихъ наслѣдниковъ его славы — «да прославятся и ученики въ учителѣ»!

Оставивъ въ сторонѣ уже упомянутыхъ раньше двухъ сыновей Antonio *), встрѣчаемъ во-первыхъ самаго точнаго подражателя учителю Карла Бергонци, оставившаго намъ нѣсколько превосходныхъ инструментовъ съ датами 1720—50 гг. **). Затѣмъ идутъ: Michel Angelo Bergonzi Figlio di Carlo fece in Cremona l'Anno (годъ; работалъ 1725—50); Laurentius (Лоренцо) Guadagnini fecit Placentiae anno (годъ; работалъ 1695—1740 въ Кремонѣ); Franciscus Gobetti Fecit Venetiis (годъ; работалъ 1690—1720); Alexandri Gagliano Antonius Stradivarius fecit Neapoli anno (годъ; работалъ 1695—1725) и во главѣ ихъ всѣхъ стоящій славный *Іосифъ Гварнери*, оригинальный и порой причудливый талантъ. Глава его семейства Andrea Guarnerius (или Guarneri), кремонецъ родомъ (около 1630), былъ однимъ изъ первыхъ учениковъ Николая Амати (работалъ 1650—95); его скрипки и по внѣшности и по звуку (пріятному, но мало интензивному и краткому) почти тождественны съ «амати». Его сынъ Іосифъ (работалъ 1690—1730) и внукъ Петръ (работалъ 1725—1740) тоже работали въ Кремонѣ, а другой сынъ Петръ работалъ (1690—1725) сначала въ Кремонѣ, а съ 1700 г. въ Мантуѣ (послѣдніе его инструменты съ датой

*) Этикеты Страдиваріевъ: Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno (годъ); Franciscus Stradivarius Cremonensis Filius Antonii faciebat Anno (годъ); Omobonus Stradivarius figly Antony Cremone fecit Anno (годъ) a T_e s. Омобоно работалъ 1725—40; умеръ въ 1742 г., Франческо † въ 1743 г. Отъ втораго дошло нѣсколько хорошихъ скрипокъ съ датами 1725—40. Первый кажется только реставрировалъ и заканчивалъ начатые отцомъ инструменты.

**) Форматъ Страдиваріуса, дерево роскошное, лакъ темно-красный, FF болѣе открыты нежели у Страдиварія, завитки легче, обичайки изъ прекраснаго волнистаго дерева, углы грубоваты, усы обыкновенные, вырѣзка явственная. Этикетъ: Anno (годъ) Carlo Bergonzi fece in Cremona.

1717 г.). Всѣхъ ихъ затмилъ родной племянникъ Андрея Giuseppe Antonio, болѣе извѣстный въ Италіи подъ кличкой Giuseppe del Iesu, такъ какъ многіе изъ его скрипокъ носятъ на этикеткѣ слѣдующую, принятую въ Римской Церкви, латинскую монограмму I H S (т. е. Iesus hominum Salvator). Род. 1683 † 1745. Работалъ онъ также въ Кремонѣ (лучшія скрипки съ датой 1725—45); первыя издѣлія ни чѣмъ оригинальнымъ не отличаются; позже становятся лучше: маленькаго шаблона со счастливымъ контуромъ, мало поднятыми сводами, хотя рельефнѣе чѣмъ у Страдиварія, и немного сильной толщиной доски въ центрѣ дна — недостатокъ, уменьшающій звучность инструмента; лакъ золотисто-желтый, FF довольно открытые. Апогей его мастерства — третья эпоха — изготовленіе нѣсколькихъ удивительныхъ скрипокъ по большому шаблону, почти неуступающихъ по качествамъ лучшимъ «страдиваріямъ». Къ сожалѣнію предосудительная жизнь послѣднихъ лѣтъ, приведшая его, если вѣрить преданіямъ, даже къ темницѣ, вызвала появленіе на свѣтъ изъ его мастерской такихъ инструментовъ, ниже какихъ по достоинству еще не видала Кремона. Говорятъ, онъ ихъ работалъ, сидя въ заключеніи и для базарной продажи изъ случайнаго матеріала, отсюда разнообразіе лаковъ, матеріала и часто отсутствіе законченности *).

Не разсматривая (послѣ великихъ Кремонцевъ) дальнѣйшихъ судебъ скрипичнаго зодчества въ Европѣ, такъ

*) Этикеты фамиліи: Andreas Guarnerius fecit Cremonen sub titulo Sanctae Teresiae (годъ); Joseph Guarnerius filius Andreae fecit Cremonae sub titulo S. Teresiae (годъ); Petrus Guarnerius Cremonensis fecit Mantuae sub tit. Sanctae Teresae (годъ); Joseph Guarnerius fecit Cremonae anno (годъ) I H S.

какъ ничего особенно достопамятнаго въ сферѣ видоизмѣненій скрипки къ значительному лучшему не воспослѣдовало *), мы, заканчивая настоящій этюдъ, ограничимся лишь въ интересахъ музыкантовъ Одессы, находящейся около вѣка въ близкихъ сношеніяхъ съ Италіей, краткимъ перечисленіемъ болѣе извѣстныхъ италіянскихъ и европейскихъ мастерскихъ смычковыхъ инструментовъ, въ большинствѣ случаевъ возникшихъ за Бресчіей и Кремоной въ преемственной роли ихъ дочерей и внучекъ. Прилагаемъ въ то-же время имѣющіяся у насъ подъ рукой этикеты нѣкоторыхъ изъ нихъ. Таковы напр.:

1) ***Милано-Неаполитанская школа*** (1680—1800), представители которой:

Фамилии мастеровъ:			Работали:
въ Миланѣ	*Гранчино*	Paolo	1665— 90
		Giovanni Baptista . . .	1690—1700
		Giovanni Grancino in Contrada Larga di Milano, al segno della Corona (годъ) .	1697—1735
		Francesco	1710— 46
„	*Тесторе*	Carlo Giuseppe Testore in Contrada Larga di Milano Segno dell'Aquila (годъ)	1690—1700
		Carlo Antonio	1700— 30
		Paolo Antonio	1710— 45
„	*Ландольфи*	Carlo Ferdinando Landolfi nella Contrada di Santa Margarita al Segno della Sirena, Milano (годъ)	1750— 60

*) и развѣ только въ изготовленіи смычковъ, благодаря многолѣтнимъ опытамъ мастера François Tourte'a (въ Парижѣ 1774—1835) можетъ быть констатированъ значительный прогрессъ (подробности см. у Fetis'a Antoine Stradivari etc. 1856). Что касается фабрикаціи струнъ, то Римъ и Неаполь удерживаютъ и по нынѣ первенствующее въ этомъ случаѣ мѣсто.

въ Неаполѣ *Гальяно*:

Alexandri Gagliano Antonius Stradivarius fecit Neapoli anno (годъ)	1695—1725
Niccolo	1700— 40
Gennaro (или Ianuarius) .	1710— 50
Ferdinantus Galiani me fecit Neapoli anno (годъ) .	1730— 80
Ferdinantus Galiano filius Nicolai fecit Neap. (годъ)	? 1786 ?
Joseph Galiano filius Nicolai et Nepos Januarius fecit Neapoli (годъ) . . .	? 1782 ?

2) ***Флорентійская*** (1680—1760), къ которой причисляютъ и позднѣйшихъ мастеровъ Болоньи и Рима. Ея представители:

фамиліи *Гибріели*, *Анзельмо*. *Флорентусъ*, также

Теклеръ	David Teechler fecit Romae anno Dni (годъ) . . .	1690—1735
Тонони	Carlo Tononi Bolognese fece in Venezia l'A: (годъ) .	1690—1710
	Ioannes de Tononis fecit Boloniae anno (годъ) . .	? 1728 ?

3) ***Венеціанская*** (1690--1764) выдающ. мастера которой:

Domenicus Montagnana Sub Signum Cremonae Venetiis (годъ) . . . . ? 1750 ?

хотя его можно причислить скорѣе къ кремонцамъ, такъ какъ учебное время свое онъ провелъ въ Кремонѣ и его работы аналогичны съ издѣліями Кремонск. школы.

Sanctus Seraphin Utinensis Fecit Venetijs Anno (годъ) ? 1740 ?

иногда обозначаетъ выжженнымъ подъ пуговкой нижняго грифа клеймомъ A $\overset{+}{\ }$S, заключеннымъ въ кружкѣ.

4) ***Тирольская*** (1640—1696) не на долго, но блестяще выступила въ лицѣ:

Штейнера: Iacobus Stainer in Absom prope Oenipontum (годъ), ученикѣ Николая Амати. Работалъ въ Кремонѣ и съ 1650—67 въ Абсомѣ.

фамиліи *Клоцовъ*	Matthias . . . . 1670— 96 Sebastian Kloz in Mittenwald an (годъ) . . . . . ? 1700 ? Joseph Kloz in Mittenwald an der Iser. An: (годъ) . ? 1730 ?
и *Альбани*	Matthias albani in bulsani (Больцано) Thiroli fecit anno (годъ) . . . . † 1673

Тирольская школа хотя и не принадлежитъ по мѣстожительству и отчасти фамиліямъ мастеровъ къ итальянскимъ, но ведетъ свое начало все-таки изъ Италіи и ея издѣлія по достоинству слѣдуютъ за итальянскими.

Счастливо работали по Страдиваріевымъ образцамъ также и во Франціи, напр.:

Медаръ	Franciscus Medari fecit Parisiis (годъ) потомъ въ Нанси . . . . . . 1680—1720

также Jean Vuillaume de Mirecourt . . . 1700— 40

Кромѣ того здѣсь еще отличались:

Люпо	François Lupot въ Штуттгардѣ . . . . . . 1725— 50 Nicolas Lupot (Fils) Luthier (то) rue d'Illiers, à Orleans l'an (годъ), ... 1758—1824 (то) rue de Grammont; a Paris l'an (годъ) . . . 1758—1824 (то) rue croix des petits Champs, à Paris l'an (годъ) . . . . . . 1758—1824

затѣмъ Gand и другой Vuillaume (быть можетъ потомокъ перваго).

Въ Германіи въ нашемъ вѣкѣ вмѣстѣ съ дѣятельностью *позднѣйшей Тирольской школы* пошла чисто фабричная обработка скрипичнаго зодчества, достигшая въ Миттенвальдѣ и Саксонскихъ городахъ Клингенталѣ и Маркнейкирхѣ значительнаго количественнаго развитія, конечно, въ ущербъ качеству. Minimum ежегодно изготовляемыхъ въ Клингенталѣ и его окрестностяхъ скрипокъ доходитъ по статистическимъ даннымъ до 30—40 тысячъ.

А. Олельковичъ-Волынецъ.

„ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ“

ВЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

(КРАТКІЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ)

ИЗЪ БЕСѢДЪ ВЪ ОДЕССКОЙ РИСОВАЛЬНОЙ ШКОЛѢ.

Сдѣланный мною въ настоящемъ курсѣ*) археологическій обзоръ памятниковъ христіанскаго искусства въ отдѣлѣ его иконографіи считаю долгомъ моимъ закончить, на сколько позволитъ время, хотя краткимъ очеркомъ прошлаго «Тайной Вечери» въ изобразительномъ искусствѣ.

Образное воспроизведеніе пластическими средствами (живописью и ваяніемъ) «Тайной Вечери», другими словами изображенія извѣстнаго вамъ, конечно, евангельскаго сказанія о послѣднемъ вкушеніи І. Христомъ пасхальнаго (ветхо-завѣтнаго) агнца и установленіи Таинства Евхаристіи (или Агнца Ново-завѣтнаго) представляетъ одинъ изъ интереснѣйшихъ предметовъ для изученія въ *христіанской иконографіи,* такъ какъ помимо великаго сво-

*) Въ 188$^{6}/_{7}$ академическомъ году. *Ред.*

его историческаго, высокаго и важнаго для основной идеи христіанства догматическаго и обрядоваго значенія Тайная Вечеря является еще однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ сюжетовъ для искусства вообще по великому драматизму положеній дѣйствующихъ лицъ въ одномъ изъ моментовъ эпизодовъ евангельскаго о ней сказанія, а слѣдовательно и по богатству психическаго (такъ сказать, идейно-эстетическаго) матеріала. Все это побуждало (особенно при литургическомъ назначеніи церковнаго зодчества) къ довольно частому (а въ Греко-Восточной Церкви къ обязательному) трактованію этого сюжета въ «новомъ искусствѣ» (особливо живописи), даже начавъ съ первыхъ фазъ его, т. е. еще въ лонѣ первобытнаго христіанскаго мірка. Девятнадцати-вѣковое развитіе послѣдняго, «изъ горчишнаго зерна ставшаго міровымъ древомъ», конечно, должно было вызвать, въ согласіи съ различнымъ пониманіемъ задачъ «новаго искусства» вообще, также и различіе въ обработкѣ даннаго сюжета въ христіанскомъ искусствѣ въ частности, — и дѣйствительно, быть можетъ ни на одномъ сюжетѣ христіанской иконографіи не отразились такъ судьбы или многовѣковая внѣшняя (формальная) и внутренняя (идейная) жизнь христіанства, какъ на «Тайной Вечерѣ».

Вамъ, моимъ слушателямъ, знакомымъ уже съ исторіей христіанства въ самые первые вѣка его существованія, конечно, не покажется страннымъ мое заявленіе, что изображенія «Тайной Вечери» въ тѣхъ, нынѣ повсемѣстно принятыхъ изобразительнымъ искусствомъ реальныхъ чертахъ или формахъ, какіе служатъ для передачи евангельскаго сказанія въ исторически-вѣрной его дѣйствительности, — въ первобытномъ христіанскомъ искусствѣ не существовало. Современное, благодаря реальному направленію въ искусствѣ, такъ называемое *историческое* пониманіе и отношеніе къ этому сюжету возникло лишь исподоволь, постепенно — уже въ послѣдующіе вѣка, въ на-

чалѣ-же христіанскаго времени извѣстное уже вамъ *символическое направленіе* въ христіанскомъ вѣроученіи и *въ христіанскомъ искусствѣ* изображало данный сюжетъ иносказательно, символически, что обусловливалось какъ сложившимся уже во 2-мъ вѣкѣ ученіемъ о Таинствѣ Евхаристіи, какъ доступномъ къ воспринятію только вѣрующими, такъ и внѣшними общественными и внутренними духовными условіями возникновенія, комплектованія и положенія среди язычества христіанской общины. Послѣдняя, какъ вамъ извѣстно, слагалась среди страшныхъ гоненій опиравшагося на государственный строй язычества и принуждена была пріобрѣтать адептовъ своему ученію тайно, исподволь подготовляя въ нихъ будущихъ стойкихъ борцовъ за него, слѣдовательно, разборчиво, а потому и „не бросая жемчугъ на попраніе“ недостойныхъ или еще не могущихъ его оцѣнить. Дѣйствительно, изъ всѣхъ таинствъ христіанской вѣры таинство св. Евхаристіи по своей возвышенной сущности болѣе всѣхъ нуждалось не только быть сокрытымъ отъ глазъ невѣрныхъ (особливо въ эпоху языческихъ гоненій и поруганій святыни), но и до времени, такъ сказать, задернутымъ завѣсою отъ умовъ неутвердившихся еще въ вѣрѣ катехуменовъ (новообращаемыхъ). Идея вочеловѣчившагося Бога (говоритъ аббатъ Мартиньи *), не только отдавшаго Себя на крестную муку и пролившаго Свою кровь за грѣхи человѣчества, но и постоянно отдающаго Своему творенію Свою плоть въ пищу и кровь въ питье «во отпущеніи грѣховъ и жизнь вѣчную», была на столько внѣ всякихъ помысловъ и выше всякихъ пониманій человѣческаго ума, на столько выше даже самыхъ честолюбивыхъ и смѣлыхъ желаній человѣческаго сердца, что въ язычникѣ и не вполнѣ посвященномъ адептѣ не могла

*) L'abbé Martigny Diction. des antiquités chretiennes. Paris 1877, стр. 288, столб. 1-й.

его историческаго, высокаго и важнаго для основной идеи христіанства догматическаго и обрядоваго значенія Тайная Вечеря является еще однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ сюжетовъ для искусства вообще по великому драматизму положеній дѣйствующихъ лицъ въ одномъ изъ моментовъ эпизодовъ евангельскаго о ней сказанія, а слѣдовательно и по богатству психическаго (такъ сказать, идейно-эстетическаго) матеріала. Все это побуждало (особенно при литургическомъ назначеніи церковнаго зодчества) къ довольно частому (а въ Греко-Восточной Церкви къ обязательному) трактованію этого сюжета въ «новомъ искусствѣ» (особливо живописи), даже начавъ съ первыхъ фазъ его, т. е. еще въ лонѣ первобытнаго христіанскаго міpка. Девятнадцати-вѣковое развитіе послѣдняго, «изъ горчишнаго зерна ставшаго міровымъ древомъ», конечно, должно было вызвать, въ согласіи съ различнымъ пониманіемъ задачъ «новаго искусства» вообще, также и различіе въ обработкѣ даннаго сюжета въ христіанскомъ искусствѣ въ частности, — и дѣйствительно, быть можетъ ни на одномъ сюжетѣ христіанской иконографіи не отразились такъ судьбы или многовѣковая внѣшняя (формальная) и внутренняя (идейная) жизнь христіанства, какъ на «Тайной Вечерѣ».

Вамъ, моимъ слушателямъ, знакомымъ уже съ исторіей христіанства въ самые первые вѣка его существованія, конечно, не покажется страннымъ мое заявленіе, что изображенія «Тайной Вечери» въ тѣхъ, нынѣ повсемѣстно принятыхъ изобразительнымъ искусствомъ реальныхъ чертахъ или формахъ, какіе служатъ для передачи евангельскаго сказанія въ исторически-вѣрной его дѣйствительности, — въ первобытномъ христіанскомъ искусствѣ не существовало. Современное, благодаря реальному направленію въ искусствѣ, такъ называемое *историческое* пониманіе и отношеніе къ этому сюжету возникло лишь исподоволь, постепенно — уже въ послѣдующіе вѣка, въ на-

чалѣ-же христіанскаго времени извѣстное уже вамъ *символическое направленіе* въ христіанскомъ вѣроученіи и *въ христіанскомъ искусствѣ* изображало данный сюжетъ иносказательно, символически, что обусловливалось какъ сложившимся уже во 2-мъ вѣкѣ ученіемъ о Таинствѣ Евхаристіи, какъ доступномъ къ воспринятію только вѣрующими, такъ и внѣшними общественными и внутренними духовными условіями возникновенія, комплектованія и положенія среди язычества христіанской общины. Послѣдняя, какъ вамъ извѣстно, слагалась среди страшныхъ гоненій опиравшагося на государственный строй язычества и принуждена была пріобрѣтать адептовъ своему ученію тайно, исподволь подготовляя въ нихъ будущихъ стойкихъ борцовъ за него, слѣдовательно, разборчиво, а потому и „не бросая жемчугъ на попраніе“ недостойныхъ или еще не могущихъ его оцѣнить. Дѣйствительно, изъ всѣхъ таинствъ христіанской вѣры таинство св. Евхаристіи по своей возвышенной сущности болѣе всѣхъ нуждалось не только быть сокрытымъ отъ глазъ невѣрныхъ (особливо въ эпоху языческихъ гоненій и поруганій святыни), но и до времени, такъ сказать, задернутымъ завѣсою отъ умовъ неутвердившихся еще въ вѣрѣ катехуменовъ (новообращаемыхъ). Идея вочеловѣчившагося Бога (говоритъ аббатъ Мартиньи *), не только отдавшаго Себя на крестную муку и пролившаго Свою кровь за грѣхи человѣчества, но и постоянно отдающаго Своему творенію Свою плоть въ пищу и кровь въ питье «во отпущеніи грѣховъ и жизнь вѣчную», была на столько внѣ всякихъ помысловъ и выше всякихъ пониманій человѣческаго ума, на столько выше даже самыхъ честолюбивыхъ и смѣлыхъ желаній человѣческаго сердца, что въ язычникѣ и не вполнѣ посвященномъ адептѣ не могла

*) L'abbé Martigny Diction. des antiquités chrétiennes. Paris 1877, стр. 288, столб. 1-й.

не вызвать столь-же сильнаго удивленія, какъ и то, которое проявили ученики Христа, когда впервые имъ была возвѣщена она словами Учителя *). Отсюда понятно, какія духовныя опасности и гибельныя для вѣры послѣдствія могло вызвать это новое, выше пониманія прежнихъ умовъ ученіе, падая на недостаточно подготовленную почву, на новыя, еще слабыя сердца и души и на враждебные умы! Вотъ чѣмъ и объясняется тотъ фактъ, почему христіанская первобытная древность всячески старалась какъ въ словѣ и письмѣ, такъ и въ изобразительномъ искусствѣ сохранить отъ поношенія невѣрныхъ свою величайшую святыню. Замѣняя подлинное наименованіе даннаго предмета условнымъ, символическимъ, иносказательнымъ общимъ терминомъ — напр. το ἀγαθόν («благое») или τὰ ἀγαθά («блага»), desiderata («желанное») или даже словомъ ἴχθυς — *рыба* **), древнее христіанство еще болѣе иносказательно трактовало этотъ священнѣйшій предметъ въ изобразительномъ искусствѣ, прибѣгая къ самымъ отдаленнымъ эмблемамъ, которыя могли-бы только послужить намекомъ вѣрующимъ о высочайшемъ таинствѣ, слѣдовательно понятны были-бы только посвященнымъ.

И въ этомъ случаѣ среди библейскихъ сказаній о событіяхъ какъ Ветхаго, такъ и Новаго Завѣта, служившихъ, какъ мы уже видѣли, неисчерпаемымъ источникомъ прообразовъ для христіанской символики въ иконографіи первыхъ вѣковъ, также могли найтись не менѣе подходящіе сюжеты — прообразы и для Таинства Евхаристіи, таковы напр. всѣ сказанія о жертвоприношеніяхъ (особливо «агнца всесожженія» и т. п.); но перво-

*) Еванг. Іоанна Гл. VI. 48—61.

**) По принятой христіанской символикой анаграммѣ І. Христа ΙΧΘΥΣ, состоящей, какъ вамъ извѣстно, изъ иниціаловъ слѣдующихъ словъ: Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, т. е. Іисусъ Христосъ, Бога Сынъ, Спаситель.

бытпая христіанская символика избрала для искусства только нѣкоторые, напр.:

1) *принятіе хлѣба и вина Авраамомъ отъ Мельхиседека*, ветхозавѣтнаго царя — первосвященника (взятаго христіанствомъ прообразомъ новозавѣтнаго Царя — Первосвященника Христа; кн. Бытія гл. XIV. 18) — или прямо *принесеніе Мельхиседекомъ въ жертву хлѣба и вина* на алтарѣ. Подобный сюжетъ находимъ въ мозаикахъ храма San Vitale въ Равеннѣ, принадлежащихъ къ VI-му вѣку *). У того-же алтаря справа, т. е. противъ Мельхиседека, и Авель „возноситъ" агнца. Алтарь—какъ въ греко-восточныхъ храмахъ, т. е. четвероугольный столъ подъ священными покровами; на немъ чаша съ виномъ (anse) и два хлѣба. Авель въ видѣ античнаго, полуобнаженнаго, въ сандаліяхъ юноши, покрытаго туникой (какъ-бы изъ шкуръ) и накинутымъ на плечи плащемъ. Сзади Авеля хижина и дерево, сзади Мельхиседека чертоги. Надъ алтаремъ высится въ нимбѣ рука, простертая внизъ, какъ-бы для принятія даровъ **);

2) *ниспосланіе Израильтянамъ манны въ пустынѣ* — взятое христіанской символикой прообразомъ св. Евхаристіи на основаніи собственныхъ словъ Спасителя ***) — что встрѣчаемъ въ фрескахъ катакомбъ (усыпальницъ) Присциллы, Каллиста и Киріака и на барельефахъ двухъ христіанскихъ саркофаговъ (гробницъ), находящихся въ Марсели. Фрески Присциллы изобра-

---

*) Мельхиседекъ одѣтъ по византійски, какъ іерей или царь, только вмѣсто царскаго вѣнца у него надъ головою „нимбъ", какъ у святыхъ. Онъ „возноситъ" хлѣбъ по литургическому чину, т. е. вверхъ.

**) Изображеніе этой мозаики находится во 2 т. на табл. XXII драгоцѣннаго собранія Ciampini Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur (1690—99 Romae 2 vol in folio).

***) У Іоанна гл. VI. 49. 50. 51.

жаютъ Моисея, изводящаго воду изъ скалы и рукою указывающаго на 4 или 7 корзинъ съ манною; на фрескахъ Каллиста — Моисей держитъ манну въ видѣ какого-то фрукта; стоящая-же съ-лѣва фигура (вѣрная традиціональному типу изображеній Спасителя), поднявъ десницу, какъ при поученіи, лѣвой рукой держитъ въ полѣ плаща 6 (евхаристическихъ, т. е. крестообразно намѣченныхъ) хлѣбовъ (такъ сказать, согласно изреченію Христа «Азъ есмь хлѣбъ животный, иже сшедый съ небесе»); справа отъ Моисея Самаритянка, извлекающая воду изъ колодца, какъ-бы въ намекъ на слова Господа въ извѣстной бесѣдѣ съ нею *). На Марсельскихъ саркофагахъ та-же символическая фигура Моисея указываетъ рукою на три сосуда, а въ сторонѣ два израильтянина несутъ виноградную кисть (упоминаемую въ книгѣ «Числъ» XIII, 24), что вмѣстѣ, очевидно, составляетъ прообразъ евхаристическихъ хлѣба и вина; въ подтвержденіе этого тутъ-же обокъ на саркофагѣ встрѣчаемъ изображеніе и двухъ оленей, пьющихъ воду изъ источника, текущаго изъ подножія Агнца Божія (изъ христіанской символики вамъ извѣстно, что послѣднее есть символическое изображеніе вѣрующихъ, утоляющихъ духовную жажду изъ животворящаго источника — Спасителя);

3) наконецъ ветхозавѣтными прообразами Евхаристіи являются *изображенія пищи* (въ видѣ крестообразно намѣченнаго хлѣба и рыбы), *приносимой пророкомъ Аввакумомъ пророку Даніилу*, пребывающему *во рву львиномъ* (послѣднее въ христіанской символикѣ прообразъ Страстей Христовыхъ), напр. на саркофагахъ въ Арлѣ и

*) Іоаннъ IV. 13. 14.

Бресчіи *) и 4) аналогичное *питаніе ангеломъ пророка Иліи* въ пустынѣ **).

Прообразами Евхаристіи изъ Новаго завѣта брало христіанское искусство слѣдующіе сюжеты: 1) *претвореніе воды въ вино на бракѣ въ Канѣ* Галилейской (какъ прообразъ таинства пресуществленія вина въ кровь Христову), напр. на саркофагахъ въ катакомбахъ Александріи Египетской, причемъ въ pendant изображена здѣсь группа сидящихъ подъ деревомъ лицъ съ надписью ΤΑΣ ΕΥΛΟΓΙΑΣ ΤΟΥ ΧΥ ΕΣΘΙΟΝΤΕΣ (т. е. ядущіе Христовы евлогіи) ***), и на литургическихъ сосудахъ (напр. одной принадлежащей къ IV столѣтію серебряной вазѣ, т. назыв. amula urceolus ****). Чудо въ Канѣ Галилейской часто изображается совмѣстно съ 2) *чудеснымъ умноженіемъ хлѣбовъ и рыбъ*. Этотъ сюжетъ встрѣчается на нѣкоторыхъ фрескахъ, напр. въ катакомбахъ Александріи и на саркофагахъ (какъ предполагаютъ христіанскіе археологи) лицъ, успѣвшихъ передъ отходомъ изъ этого міра принять дары св. Евхаристіи; — наконецъ 3) изображеніе *трапезы* или *застольнаго пиршества*. Изображенія пиршества въ христіанской иконографіи первыхъ вѣковъ встрѣчаются двоякаго рода: одни (на стѣнахъ катакомбъ, но чаще на саркофагахъ) изображаютъ лицъ мужескаго и женскаго пола въ различномъ количествѣ (смотря по числу погребенныхъ въ катакомбной криптѣ), помѣщающихся за столомъ (въ формѣ греческой литеры *сигма*) при роскошной обстановкѣ древнихъ римскихъ tricliniun'овъ (столы покрыты бо-

*) См. Odorici Monumenti di Brescia.

**) Изъ картинъ съ подобными сюжетами извѣстны 4—на бывшихъ створкахъ напрестольнаго пентаптиха церкви св. Петра въ Лувенѣ (въ pendant къ тутъ-же написанной Тайной Вечерѣ), именно: Авраамъ съ Мельхиседекомъ, сборъ манны (обѣ въ Мюнхенск. Пинакотекѣ), Илія съ Ангеломъ и Пасхальная вечеря въ „Исходѣ“ изъ Египта (обѣ въ Берлинскомъ музеѣ)—кисти Дирика Стуербоутса (Боутса изъ Гарлема 1391—1478).

***) *Евлогіями* или *антидоромъ* называли въ христіанской церкви освященные хлѣбы, оставшіеся послѣ литургіи и раздававшіеся вѣрующимъ.

****) См. рисунокъ у Martigny Dict. des antiq. chret. стр. 289.

гатыми скатертями, роскошные подушки на «одрахъ возлежанія» и т. п. — явства, впрочемъ, или отсутствуютъ или ограничиваются хлѣбомъ и виномъ *), и принимались прежними учеными (Арииги, Больдетти, Боттари) за изображенія обычныхъ христіанамъ первыхъ вѣковъ «братскихъ трапезъ» или такъ назыв. «агапій» или «вечерей любви», но съ тридцатыхъ годовъ нашего столѣтія послѣ изслѣдованій аб. Полидора признаются символическими изображеніями райскаго блаженства, часто рисуемаго, какъ вамъ извѣстно, въ евангельскихъ притчахъ чертами пиршества, пріуготованнаго для «званыхъ на вечерю», а потому ихъ изображенія и умѣстны на саркофагахъ, какъ сюжетъ изъ области чаяній загробной жизни. Отношенія къ таинству Евхаристіи такія изображенія не имѣютъ. Иной, чисто евхаристическій характеръ имѣютъ другія изображенія трапезъ (почти исключительно на стѣнахъ катакомбъ и особливо въ такъ назыв. *криптахъ*, служившихъ мѣстомъ совершенія литургическаго богослуженія). Они представляютъ *неизмѣнно* 7 особъ *исключительно мущинъ*, возлежащихъ за столомъ; изъ яствъ только хлѣбы въ корзинахъ и рыбы (служащіе символическимъ, какъ намъ уже извѣстно, изображеніемъ Евхаристіи). Число семь — ядущихъ лицъ указываетъ на заимствованіе христіанской иконографіей евангельскаго сказанія о *трапезѣ Христовой съ 7-ю учениками на берегу Тиверіадскаго озера* **).

Изъ этого типа изображеній самое выдающееся какъ по стилю, полному художественнаго вкуса, и по относительному совершенству выполненія, приближающимся къ римскимъ издѣліямъ лучшей поры, такъ и по обстановкѣ

---

*) Снимки въ фоліантномъ трудѣ Aringhi Roma subterranea, въ томѣ II. Romae 1651—59; въ собраніяхъ Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi cristiani di Roma, f°. Romae 1720; Mamachi Origines et antiquitates christianae. Romae 1749—52 f°. и др.

**) Іоанна гл. XXI.

(мѣстоположенію и археологическимъ деталямъ, цѣннымъ какъ для теолога, такъ и для археолога искусства) — это фрескъ среди цѣлой серіи стѣнописей, недавно найденныхъ въ усыпальницѣ (катакомбахъ) Каллиста въ криптѣ, получившей у археологовъ ради евхаристическаго содержанія ея фресокъ названіе *сакраментальной* *). Передъ столомъ съ 7 возлежащими мущинами — стоятъ 8 корзинъ съ хлѣбами, а на столѣ 2 рыбы на блюдахъ. Евхаристическій характеръ изображенія находитъ себѣ подтвержденіе въ другихъ фрескахъ крипты, напр. въ изображеніяхъ плывущей въ волнахъ *рыбы, несущей* на хребтѣ своемъ *корзину съ хлѣбами и сосудомъ* для *вина*, или только одного стола съ тремя хлѣбами и рыбой на немъ, стоящаго среди семи корзинъ, наполненныхъ тоже хлѣбомъ. Но всего очевиднѣе сакраментальное содержаніе въ одномъ фрескѣ, изображающемъ стоящую у стола (съ хлѣбомъ и рыбой) фигуру съ воздѣтыми въ гору руками, облаченную въ colobium **). Тутъ-же молится передъ столомъ женская фигура. Символическое значеніе рыбы намъ уже извѣстно; молящаяся женщина — это или погребенная въ криптѣ особа, или образъ Церкви, приносящей св. Дары совмѣстно съ ея священнослужителемъ.

Но всѣ эти, какъ и многія иныя изображенія ***) въ катакомбный періодъ христіанскаго искусства, какъ вы могли замѣтить, имѣютъ болѣе отношенія къ самой Евха-

---

*) Sacramentum — таинство.

**) κολόβος — безрукавая или короткорукавная туника, бывшая въ употребленіи у священнослужителей (отсюда ей и другое названіе levitonarium) и у отшельниковъ первыхъ вѣковъ христіанства. См. Suidac Lexicon graecae et latine. Изд. Bernhardy. Halle 1834—53.

***) Напр. женская фигура за столомъ съ амфорой и хлѣбами, приглашающая странника (по другому изображенію ребенка) къ яствѣ, — сосудъ съ виномъ на хребтѣ у агнца съ священ. „нимбомъ“ въ усыпальницѣ свв. Марцеллина и Петра, — виноградныя лозы и кисти, ростущія изъ чаши (всего чаще на христіанскихъ памятникахъ Африканскихъ и Сирійскихъ церквей) и т. п.

ристіи, т. е. къ изображенію св. Даровъ, чѣмъ къ евангельскому событію Тайной Вечери — и притомъ исключительно символичны, иносказательны, прообразовательны и только въ концѣ эпохи начинаетъ проглядывать мало-помалу стремленіе къ воспроизведенію исторической Тайной Вечери. Такъ напр. въ настоящее время въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ хранится фрескъ, перенесенный изъ усыпальницы Каллиста, представляющій собою единственный памятникъ древне-христіанской поры искусства съ изображеніемъ болѣе или менѣе реально Тайной Вечери. Господь изображенъ сидящимъ посреди 12 апостоловъ за столомъ, на которомъ впрочемъ не имѣется никакихъ яствъ. Онъ держитъ въ лѣвой рукѣ свитокъ, а правой касается руки Петра. Археологи относятъ его къ IV столѣтію, но неумѣлые поправки (ретушью) позднѣйшаго времени отняли у фреска его лучшія качества *). Ни момента установленія Таинства Спасителемъ, ни драматическаго эпизода съ объявленіемъ о предателѣ здѣсь еще не видимъ, то и другое появляется позже, и то не сразу разставаясь съ принятымъ раньше символизмомъ: такъ напр., на одномъ памятникѣ уже V вѣка, интересномъ диптихѣ **) Миланскаго собора, І. Христосъ возсѣдаетъ за столомъ (по ограниченности пространства для рисунка) всего среди трехъ учениковъ и рукою беретъ хлѣбъ, предлагая его присутствующимъ, какъ-бы изрекая евангельское «пріимите, ядите и т. д.». На столѣ передъ нимъ 6 хлѣбовъ и вмѣсто чаши съ виномъ все еще прежняя *символическая рыба.*

---

*) Изображеніе памятника у Louis Perret Les catacombes de Rome (6 т. f°.) въ томѣ I табл. XXIX, въ современномъ его видѣ.

**) Δίπτυχα (отъ греческ. δίς — дважды и πτύσσω — сгибаю; буквально — „двускладъ“) — въ древности — все то, что могло складываться вдвое (одежды, створки раковины etc.); позже пріурочено къ письменному прибору, составленному изъ скрѣпленныхъ шарниромъ двухъ дощечекъ, смыкавшихся какъ листки или политурки нашихъ книгъ. Первоначально простой работы изъ дерева (напр. Buxus'а — самшита), позже, съ развитіемъ роскоши, изъ слоновой

Съ переходомъ средневѣковаго искусства отъ символическаго къ историческому направленію сюжетъ Тайной Вечери разрабатывается художниками все ближе и ближе къ евангельскому сказанію, причемъ событіе воспроизводится въ одномъ изъ двухъ его моментовъ, согласно принятой художникомъ той или другой идеѣ — догматическо-обрядовой или-же психической (со стороны драматизма эпизода о предательствѣ Іуды). Въ *первомъ случаѣ* художникъ, желая изобразить только установленіе Христомъ

кости, золота, серебра и т. п. диптихи въ Римѣ носили также названіе tabellae plicatiles, pugillar bipatens, даже просто buxus и служили для писемъ, временныхъ замѣтокъ, вмѣсто нынѣшней записной книжечки и т. п., для чего внутренняя сторона дощечекъ покрывалась слоемъ воска (писали *стилемъ*); носили приборъ на тесмѣ, на рукѣ или на поясѣ. Если онъ состоялъ изъ большаго числа табличекъ, то назывался τρίπτυχα, πεντάπτυχα и даже πολύπτυχα, tabulae duplices, triplices и т. д. (матеріаломъ служили также аспидъ, пергаментъ, папирусъ). У Римлянъ со временъ Сенеки диптихи вошли въ особенную моду: преторы, эдилы и др. высшіе сановники, а по особому эдикту 384 г. только консулы обыкновенно въ день своего вступленія въ должность разсылали ихъ въ подарокъ. Такія diptycha consularia тонкой работы изъ слоновой кости и представляютъ собой большой художественно-историческій интересъ, такъ какъ корешки ихъ снаружи нерѣдко украшались искусною рѣзьбою, изображеніемъ консула (или претора) съ ликторскими „связками", извѣщеніемъ о публичныхъ играхъ, которыми обыкновенно праздновалъ новый консулъ свое вступленіе въ должность и во время которыхъ такія диптихи и раздавалъ; внутри диптиха начертывались свѣдѣнія о жизни и фамиліи дарящаго, равно и дата вступленія въ должность, почему диптихи имѣютъ важное значеніе и для хронологіи тѣмъ болѣе, что дошли до насъ почти непрерывной серіей на пространствѣ V и частью VI вѣка. Войдя въ обиходъ христіанской церкви, диптихи являются въ ней съ двойнымъ назначеніемъ: 1) литургическимъ и 2) въ роли книжной утвари. *Литургическіе диптихи* (ἱεραὶ или ἅγιαι δέλτοι, μυστικὰ δίπτυχα, ἐκκλησιαστικοὶ κατάλογοι — libri anniversarii, ecclesiae matricula, liber viventium или vitae и т. п.) были не что иное, какъ списки лицъ, въ древнѣйшую пору приносившихъ вино и хлѣбъ для литургіи, позже — вообще благодѣтелей церкви, мучениковъ, іереевъ, епископовъ, государей, написанные въ два столбца (умершихъ на одной сторонѣ диптиха и живыхъ на другой). Ихъ поминалъ во всеуслышаніе діаконъ въ молитвѣ предъ освященіемъ Даровъ, обычай сохранившійся и нынѣ въ Православной и Армянской Церквахъ и вышедшій около XII вѣка изъ употребленія въ Римской, гдѣ замѣненъ тихимъ поминаніемъ (или даже общей формулой) іерея въ литургическомъ канонѣ, послѣ провозглашенія „Memento Domine..." (Помяни Господи), для чего на римско-католическомъ алтарѣ по обычаю древней Церкви таковые диптихи помѣщаются

Таинства Евхаристіи. образно воспроизводитъ самъ актъ главнѣйшаго изъ священнодѣйствій христіанскаго культа: имъ изображается Христосъ, какъ учредитель Таинства, благословляющій хлѣбъ и вино или — раздѣляющій ихъ между соучастниками святой трапезы — своими учениками-апостолами. Во *второмъ* — художникъ передаетъ въ картинѣ другой моментъ историческаго факта, извѣстный евангельскій разсказъ о заявленномъ Спасителемъ учени-

---

и теперь. Значеніе ихъ въ христіанской общинѣ первыхъ вѣковъ было такъ велико, что быть вычеркнутымъ изъ диптиха (expulsio или rasura nominum e diptychis) равнозначило изгнанію изъ общины, отлученію отъ церкви. При переходѣ рукописи отъ древнѣйшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги диптихи явились посредствующимъ звеномъ, давъ своими табличками первыя дощечки для переплета (особливо драгоцѣнныхъ рукописей) и потому большая часть ихъ сохранилась лишь какъ политурки позднѣйшихъ переплетовъ. Отсюда возникаетъ ихъ второе назначеніе — какъ *церковной книжной утвари*: диптихи стали употреблять, какъ покрышки для богослужебныхъ книгъ и наши книжные *оклады* съ рельефами (напр. драгоцѣнные оклады евангелій) не что иное, какъ основанное на древнемъ преданіи воспроизведеніе рельефовъ древне-христіанскихъ диптиховъ. Археологи различаютъ ихъ два вида: или *исключительно церковные*, нарочито изготовленные для богослуженія или-же *смѣшанные*, свѣтскаго происхожденія и только позже утилизованные Церковью. *Первые* легко узнаются по украшающимъ ихъ изображеніямъ исключительно христіанскаго содержанія (сюжетамъ изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ, изображеніямъ Господа, св. Дѣвы, ангеловъ, апостоловъ и др. святыхъ). Самый драгоцѣнный образчикъ такихъ памятниковъ — это прекрасный (съ оклада евангелія VI вѣка) диптихъ въ ризницѣ Миланскаго собора, который, судя по стилю и характеру скульптуръ, аббатъ Мартиньи относитъ къ IV вѣку (Dict. des antiquit. chret. 253; описаніе въ рѣдкомъ сочиненіи Bugati Memorie storiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso martire. Con un appendice nella quale si spiega un dittico d'avorio della chiesa metropolitana di Milano; ib. 1782. 4°). Изъ другихъ интересны для археологіи искусства: Рамбонскій съ изображеніями распятаго Христа, а ниже — волчицы, кормящей Ромула и Рема, и св. Маріи съ Младенцемъ на колѣняхъ, сидящей посреди двухъ ангеловъ (издѣліе IX вѣка); нѣкоторые изъ собранія рѣзныхъ диптиховъ изъ слоновой кости Ватиканской библіотеки (на одномъ напр. изображены евангелисты Лука и Іоаннъ, І. Христосъ съ двумя ангелами по сторонамъ, волхвы предъ Иродомъ), серебряный диптихъ собора въ Верчелли и др. *Смѣшанные диптихи* — всего чаще—консульскіе, но принятые въ употребленіе Церковью, только отчасти измѣнили свою мірскую внѣшность. Самый древній изъ нихъ—это диптихъ королевской библіотеки въ Берлинѣ—относится къ 416 г.; Парижская библіотека владѣетъ между иными и диптихомъ 428 г. (консула Flavius Felix'а). Вообще большинство ихъ принадлежитъ къ V и VI вѣкамъ. Болѣе интересные изъ нихъ для археолога ближай-

камъ предательствѣ одного изъ нихъ, пріурочивая изображаемое дѣйствіе, смотря по художественному замыслу, къ тому или другому изъ частныхъ моментовъ даннаго эпизода.

И въ первомъ случаѣ изобразительное искусство не сразу стало на почву чисто историческую, на почву реальнаго факта. Господствовавшій въ предшествующую

шіе по времени къ берлинскому диптихи: 1) соборной ризницы въ Гальберштадтѣ и еще болѣе цѣнный, 2) рѣзной изъ слоновой кости въ ризницѣ собора въ Монцѣ (близь Милана); оба служатъ покрышками для сборниковъ церковныхъ гимновъ (такъ назыв. antifonarium). На первомъ вырѣзаны: посрединѣ (нѣсколько тяжелыя) фигуры двухъ консуловъ, окруженныхъ свитою; на верху — публичное засѣданіе консуловъ въ присутствіи Аполлона и Минервы, а внизу — группы закованныхъ и плѣнная принцесса, кормящая грудью дитя. Послѣдній, какъ посланный папою Григоріемъ Великимъ въ даръ новообращенной въ католичество Лонгобардской королевѣ Теодолиндѣ, подвергся нѣкоторымъ церковнымъ измѣненіямъ: надъ сидящимъ консуломъ сдѣлана надпись David Rex, надъ стоящимъ (на другой табличкѣ) S c̄ S GREG'R (т. е. Sanctus Gregorius). Консульскія золотныя тоги на Григоріѣ немножко передѣланы по подобію penula или casula (священническихъ облаченій), консульскій жезлъ замѣненъ крестомъ, волосы обриты на макушкѣ по обычаю римскаго клира. Консульская фигура царя Давида осталась почти безъ перемѣны, равно въ правыхъ рукахъ обѣихъ фигуръ уцѣлѣли т. наз. „mappae“—платки, которые консулы бросали въ циркъ, какъ сигналъ началу игръ. 3) Другой диптихъ той-же Монцской ризницы представляетъ въ благородныхъ, хорошо переданныхъ чертахъ на одной дощечкѣ (вѣроятно) императрицу Галлу Плацидію и ея сына Валентиніана,—на другой полководца Аэція. Имъ современенъ и 4) диптихъ консула Астурія (449) на евангеляріи базилики Saint Martin въ Льежѣ. Отъ VI вѣка 5) диптихъ консула Восточной Имперіи Ареобинда (Младшаго, 506 г., нынѣ въ Цюрихской библіотекѣ), на каждой изъ связанныхъ мѣдными петлями изъ слоновой кости створкахъ котораго изображены барельефомъ два скрещивающіеся рога изобилія, обвитые лозами плюща; ростки его, идущія также изъ роговъ, сливаются вверху створокъ подъ римскаго стиля „картушами“ (орнаментъ въ видѣ обрамленной горизонтальной дощечки съ выступами и съ полемъ для надписей). На одной читаемъ: F l. (avius) A r e o b. (indus) D a g a l. (aifus) A r e o b i n d u s v i. (r illustris); на второй: e x c. (omite) S. (acri) Stab. (uli) e t m. (agister) m. (ilitiae) p. (er) o r. (ientem) e x c. (onsule) c o. (nsul) o r d. (inarius). Внизу створокъ подъ рогами по корзинѣ съ цвѣтами и плодами; 6) диптихъ консула Восточной Имперіи Анастаса (517 г.) изъ церкви Saint Lambert de Liege (нынѣ въ національной публичной библіотекѣ въ Парижѣ) представляетъ на рѣзныхъ дощечкахъ изъ слоновой кости консула на курульномъ креслѣ со всѣми его атрибутами власти и, что интереснѣе, самъ амфитеатръ и игры. Уже позже начертаны на немъ строки церковнаго канона; 7) на диптихѣ *Боэція* изображены одинъ консулъ сидя, другой стоя. Церковью прибавлены изнутри на одной сторонѣ „воскресеніе Лазаря“,

эпоху символизмъ долго еще удерживалъ изображеніе Тайной Вечери въ границахъ условнаго пріема: художникъ первое время изображаетъ Христа не столько какъ учредителя Таинства (т. е. въ моментъ застольнаго благословенія хлѣба и вина), сколько какъ Истиннаго Первосвященника Новаго Завѣта, т. е. давая Спасителю въ картинѣ еще не реальную обстановку исторической Тайной Вечери, а условную (символическую), ритуальную

на другой — цѣльныя фигуры святыхъ: Іеронима, Августина и Григорія Великаго. Но самый замѣчательный изъ диптиховъ — это 8) Флавія-Таура-Клементина (консула 513 г.): консулъ изображенъздѣсь какъ comes sacrarum largitionum (т. е. высшій чиновникъ у денежныхъ вспомоществованій и раздачъ изъ государственной казны народу); четыре юныхъ служителя внизу консулова сѣдалища держатъ мѣшки на плечахъ, откуда падаютъ монеты; еще ниже помѣщены другіе предметы для консульской раздачи: ладанъ, т. наз. pugillares (т. е. книжечки-диптихи), хлѣбы, пальмовыя вѣтви. Внутри диптиха начертаны греческія формулы свящ. литургіи. При сравненіи диптиховъ VI в. съ V-го замѣчается сравнительный упадокъ художественной стороны (античной традиціи) въ издѣліи, смѣнившейся, особливо въ Византійскихъ экземплярахъ, условной безжизненной манерностью (напр. диптихи Констанція и Юстиніана въ палаццо Риккардо во Флоренціи) и лишь внѣшнимъ великолѣпіемъ и блескомъ роскошной отдѣлки (черта, общая всему движенію искусства той эпохи), хотя нѣкоторые изъ экземпляровъ (среди довольно крупныхъ коллекцій, напр. въ разныхъ итальянскихъ музеяхъ и парижскомъ минцъ-кабинетѣ), напр. изящный диптихъ Тутила (въ Сен-Галенскомъ монастырѣ) IX в. или любопытный по сюжету („распятіе" въ рельефѣ) диптихъ сполетской герцогини Атильтруды (въ Ватиканскомъ музеѣ), наконецъ въ національной парижской библіотекѣ—Отенскій (Autun) X вѣка и Сенскій (Sens, съ языческимъ изображеніемъ тріумфа Вакха), не лишены еще интереса для археолога. Вообще, не смотря на нѣкоторое однообразіе изображаемыхъ на диптихахъ сюжетовъ и зачастую не особенно выдающуюся технику, указывающую, при поразительномъ ихъ сходствѣ вообще со скульптурными работами V—VI в., на, такъ сказать, ремесленное ихъ изготовленіе,—первые по времени диптихи важны для исторіи искусства ужъ тѣмъ, что являются послѣдними представителями античной пластики и продуктомъ перваго выступленія на художественную сцену ранняго византійскаго искусства; кромѣ того диптихи вмѣстѣ съ церковными книжными рѣзными окладами и позднѣйшими для той-же роли передѣлками доставляютъ цѣнный для христіанской иконографіи матеріалъ, какъ важныя дополненія нашего иконописнаго преданія и въ отношеніи символики, и въ дѣлѣ образованія типовъ и, вообще, для исторіи развитія религіозныхъ въ искусствѣ сюжетовъ. Наконецъ въ заключеніе, чтобы не остаться въ долгу передъ средневѣковой археологіей, замѣтимъ, что диптихи представляютъ большой еще интересъ и для исторіи костюма, такъ какъ, относясь по времени къ V и VI столѣтіямъ, т. е. къ порѣ полнаго исчезновенія античной классической одежды и развитія византійской, прекрасно рисуютъ намъ

—іерея, совершающаго литургическій *актъ причащенія* въ внѣшнихъ формахъ обряда, выработаннаго христіанскимъ культомъ въ періодъ вселенскихъ Соборовъ.

Особенно часты изображенія такого типа въ *византійскомъ искусствѣ*, какъ въ храмовыхъ мозаикахъ, такъ и въ миньятюрахъ, восходя въ первыхъ до IX вѣка, а во вторыхъ даже до VI. Такъ напр., въ сирійскомъ евангеліи, писаномъ монахомъ Рабулою въ 586 г. *), одна виньетка представляетъ І. Христа, причащающаго апостоловъ. Онъ держитъ чашу и подаетъ имъ «эвлогію» (благословенный хлѣбъ), что встрѣчаемъ и въ позднѣйшихъ, напр. въ одномъ четвероевангеліи XI вѣка **), слѣды-же древняго символизма въ изображеніи Тайной Вечери находимъ даже въ миніатюрѣ XIII вѣка (иллюстрированномъ евангеліи Амброзіанской библіотеки въ Миланѣ), гдѣ въ „Тайной

вліяніе Востока на бытъ народовъ переходной эпохи. Цѣнное для археологіи искусства собраніе изображеній съ диптиховъ сдѣлано Gori „Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum (3 т. in f°. Florentiae, 1759); преимущ.-же византійскихъ—Paciaudi въ его трудѣ De cultu S. Ioannis Baptistae (Romae 1755); также Sebastiano Donati De dittici degli antichi profani e sacri (Lucca 1753) и др. Сложные изъ многихъ табличекъ диптихи (чаще триптихи, пентаптихи), скрѣпленные шарнирами и раскрывающіеся подобно нашимъ ширмочкамъ, нашли себѣ примѣненіе въ церкви еще какъ переносные иконостасы или подвижные напрестольные иконы (это т. назыв. у французовъ agiosthyride, tableau cloant, contre-retable à volets, у нѣмцевъ Altarschrein Flügelaltar, русскіе „складни"); болѣе обыденная ихъ форма — триптихъ, т. е. центральная икона съ двумя по бокамъ на завѣсахъ къ ней прикрѣпленными половинчатыхъ размѣровъ створками съ иконографическимъ на нихъ начертаніемъ. Болѣе распространенные въ періоды исхода романскаго стиля и готики (во многочисленныхъ экземплярахъ въ Германіи), они перешли и къ „Ренесансу" (извѣстны напр. великолѣпные триптихи кисти Рубенса, также Антверпенскаго собора и др.). *Ред.*

*) Въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренціи; описаніе его миніатюръ у Seroux d'Agincourt въ его Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence au 4-e siecle jusqu'à son renouvellement au 16-e (6 т. Paris 1812—23 съ 325 грав. на мѣди in f.) — одной изъ лучшихъ работъ по средневѣковому искусству. Рисунки миніатюръ на табл. XXVII.

**) Въ Парижской національной библіотекѣ № 74; рисунки у Rohault de Fleurg L'Evangile въ т. II табл. 77. Художественный анализъ этого кодекса какъ и предъидущаго у *Н. П. Кондакова* Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей. Одесса 1876.

Вечери“ ангелъ, слетѣвъ съ неба, приноситъ блюдо *символической рыбы* *).

Между изображеніями Тайной Вечери въ видѣ двоякаго причащенія *на Западѣ* любопытнѣйшее находится на оплечіяхъ такъ называемой *императорской далматики* **) (въ ризницѣ церкви Петра въ Римѣ, памятникѣ XII или XIII вѣка, изъ голубой шелковой ткани съ дорогимъ шитьемъ золотомъ). На одномъ кускѣ—Христосъ, стоя за престоломъ (обычнаго греческаго типа, какъ въ нашихъ храмахъ, съ сосудомъ на немъ) въ позѣ пресвитера, подаетъ 6 ученикамъ (по три съ каждой стороны престола) хлѣбъ, а на другомъ кускѣ (та-же сцена) — подаетъ чашу ***).

Этотъ символическій способъ изображенія перешелъ отъ Византіи и къ намъ въ древне-русское искусство. Дважды изображенный подъ сѣнію жертвенника Христосъ, подающій шести апостоламъ хлѣбъ и другимъ шести вино изъ сосуда, воспроизведенъ, какъ вамъ уже извѣстно изъ русской археологіи, въ одной изъ Кіево-Софійскихъ мозаикъ, именно въ той огромной (5 арш. вышины и 33 арш. ширины) мозаичной картинѣ, которая расположена въ главной абсидѣ (алтарной нишѣ) храма подъ колоссальнымъ мозаическимъ изображеніемъ Божіей Матери, называемой богомольцами «Нерушимою Стѣною».

Постараюсь возобновить вамъ ее въ памяти. Прежде всего прямо противъ стоящаго передъ царскими вратами

*) Кондаковъ ib. стр. 246.

**) Введенной папою Сильвестромъ (въ IV в.) особой одежды въ родѣ стихаря, надѣваемой вначалѣ только папами и діаконами г. Рима (diaconale), а съ VI в. епископами (d. major) и даже діаконами другихъ городовъ, а въ торжественныхъ случаяхъ и „священно-римскими“ императорами (dalmatica regia).

***) Подробности у Schnaase Gesch. der bildend. Künste T. III стр. 262 и слѣд. изданія 1865—77 гг., гдѣ и литература объ этой далматикѣ; рисунокъ въ I томѣ издав. Didron'омъ Annales archeologiques, стр. 152 и въ Müllers — Mothes Archäologisches-Wörterbuch стр. 4, также см. Bock'a Die Reichskleinodien des Heilig. röm. Reiches. Wien 1864, стр. 92.

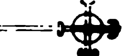
зрителя рисуется въ центрѣ абсидной стѣны (надъ «горнимъ мѣстомъ») священная *Трапеза* (т. е. алтарный четвероугольный столъ, на которомъ совершается на литургіи освященіе св. Даровъ), покрытая *индитьей* (т. е. верхней престольной одеждой) изъ багряной матеріи, испещренной золотыми цвѣтами, кругами и отвѣсными полосами. На ней посрединѣ золотой четвероконечный крестъ; на лѣвой (сѣверной) сторонѣ трапезы стоитъ золотой *дискосъ* (круглый плоскодонный сосудъ на ножкѣ) съ раздробленнымъ на немъ (согласно обряду «проскомидіи») хлѣбомъ. На правой (южной) сторонѣ стола развернута стоящая *звѣздица* (астериксъ, — двѣ складныя на крестъ металлическія дужки, которыми накрывается св. хлѣбъ на дискосѣ, дабы сохранить данное расположеніе на немъ хлѣбныхъ частицъ); звѣздица изсѣра-серебристаго цвѣта. Вблизи ея лежитъ «копіе» въ видѣ узкаго, остроконечнаго треугольника (служащее для раздробленія хлѣба на частицы и выдѣленія «агнца»); клинокъ копія такого-же серебристаго цвѣта, а рукоять золотая. Позади трапезы поставлена бѣлая *шатровая сѣнь* („киворіонъ" — родъ балдахина надъ столомъ), утвержденная на трехъ столпахъ. Два ангела въ бѣлыхъ хитонахъ, стоя по сторонамъ трапезы (у заднихъ угловъ ея), осѣняютъ ее золотыми *рипидами* (опахалами въ родѣ металлическихъ звѣздъ на длинныхъ шестахъ, замѣнившими раньше бывшія въ употребленіи при богослуженіи опахала изъ перьевъ). Крылья у ангеловъ тоже бѣлыя. Возлѣ обоихъ переднихъ угловъ трапезы (возлѣ ангеловъ) стоятъ два изображенія Спасителя: одно обращено въ правую, другое въ лѣвую отъ Трапезы сторону. Оба въ золотыхъ хитонахъ, поверхъ которыхъ наброшены голубыя «хламиды» Оба изображенія Спасителя почти тождественны по сходству (небольшое различіе только въ расположеніи складокъ одежды). Лѣвое изображеніе Спасителя подаетъ одною пра-

вою рукою св. хлѣбъ (плоскій, въ видѣ кружала), а лѣвую руку протягиваетъ какъ-бы для поддержанія подаваемаго. Къ этому лѣвому изображенію подходятъ шесть апостоловъ, одинъ за другимъ, «съ преклоненнымъ благоговѣйнымъ видомъ и съ распростертыми дланьми къ принятію предлагаемаго хлѣба». Первый ближайшій къ Спасителю апостолъ держитъ обѣ руки вмѣстѣ, одну надъ другой, крестообразно (въ такомъ видѣ, въ какомъ и теперь православные принимаютъ благословеніе отъ духовнаго отца). Всѣ апостолы одѣты въ свѣтлые, почти бѣлые хитоны, поверхъ которыхъ накинуты хламиды. У Спасителя и у апостоловъ на обнаженныя ноги надѣты сандаліи съ черными обвязями. Правая (считая отъ Трапезы), т. е. южная половина картины имѣла тѣ-же и такъ-же расположенныя фигуры Спасителя и шести учениковъ (только мозаичныя изображенія 4-хъ изъ учениковъ отъ времени уничтожились), которымъ Онъ подаетъ чашу (золотую, короткую и съ неясными очертаніями). Надъ апостолами черными мозаичными буквами на золотомъ фонѣ надписаны греческія слова Божественной Евхаристіи, строки которыхъ начинаются тоже чернымъ мозаичнымъ изображеніемъ четвероконечнаго креста. Съ правой стороны (надъ принимающими св. хлѣбъ): ΛΑΒΕΤΕ, ΦΑΓΕΤΕ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (т. е. „пріимите, ядите, сіе есть Тѣло Мое еже за вы ломимое во оставленіе грѣховъ“); съ лѣвой (надъ пріемлющими чашу): ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΥΠΕΡ ΠΟΛΛΩΝ ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (т. е. „пійте отъ нея вси, сія-бо есть Кровь Моя, яже за вы и за многія изливаемая во оставленіе грѣховъ“).

Чрезвычайно любопытны тѣ незначительныя различія, которыя существуютъ между совершенно подобными изображеніями „Тайной Вечери“ въ св. Софіи и въ извѣстномъ

вамъ другомъ большомъ кіевскомъ храмѣ основаннаго Великимъ Княземъ Святополкомъ II (въ началѣ XII вѣка) „златоверхаго“ Михайловскаго монастыря, архитектурный планъ котораго подходитъ къ кіевской Десятинной церкви, а мозаичныя украшенія алтаря напоминають св. Софію и служатъ важнымъ археологическимъ матеріаломъ для изученія мозаикъ послѣдней, такъ какъ по предположенію археологовъ являются копіями съ софійскихъ. Къ сожалѣнію, сохранились они только въ видѣ жалкихъ остатковъ (изъ алтарныхъ уцѣлѣло только изображеніе Тайной Вечери и то не вполнѣ). Отличія въ „Тайной Вечерѣ“ только слѣдующія: надъ св. трапезой нѣтъ сѣни; ангелы держатъ рипиды, сомкнувъ ихъ надъ трапезою крестообразно; Спаситель правою рукой подаетъ апостоламъ хлѣбъ, а въ лѣвой держитъ дискосъ безъ поддонка; южное изображеніе Спасителя держитъ чашу, обвитую голубою пеленою; ученики въ разноцвѣтныхъ одеждахъ (иные даже въ золотыхъ). Особенно любопытно для археологіи церковнаго зодчества изображеніе впереди престола иконостаса, не существующее въ Софійской мозаикѣ Тайной Вечери *).

*) Представленъ онъ въ маломъ видѣ, очевидно затѣмъ, чтобы не заграждать св. Трапезы и Таинства Причащенія. Онъ состоитъ изъ двухъ половинъ, раздѣленныхъ по срединѣ вратами. Каждая половина состоитъ изъ небольшихъ столбиковъ темно-сѣраго цвѣта, украшенныхъ золотыми полосками и заканчивающихся на верху шариками. Стѣны между столбиками бѣлые съ мраморными полосами, на цоколѣ темно-сѣраго цвѣта. Подробное описаніе, научныя изслѣдованія, отчасти и снимки съ кіевскихъ мозаикъ можно встрѣтить въ томъ или другомъ изъ произведеній почтенной уже литературы о кіевскихъ древностяхъ вообще, напр. у *митроп. Евгенія* Описаніе Кіево-Софійскаго собора и Кіевской іерархіи. Кіевъ 1825, (автора описанія Кіево-Печерской лавры); *Фундуклея* Обозрѣніе Кіева въ отношеніи къ древностямъ (Кіевъ 1847 съ многими рисунками храмовъ, фресокъ, утвари и др. художественно-церковныхъ древностей); *Закревскаго* Описаніе Кіева (Москва 1868 г. 2 т. съ атласомъ); протоіер. *Лебединцева* О св. Софіи Кіевской; проф. *Лашкарева* Кіевская архитектура X—XII вѣка (въ труд. 3-го археолог. съѣзда. Кіевъ 1878); *Крыжановскаго* Кіевскія мозаики (въ Зап. Археол. Общ т. VIII Спб. 1856); наконецъ въ роскошномъ изданіи „Древностей Россійск. Государства“ изд. Имп. Рус. Арх. Общ. Кіево-Софійскій соборъ 1—3 в. 1871 г. и др.); доступно у *Полеваго* Рус. Ист. въ памятн. быта, ч. 2.



Слѣды подобныхъ изображеній Тайной Вечери догматическо-обрядоваго символически выраженнаго содержанія находимъ и въ другихъ мѣстахъ Россіи, въ храмахъ Новгородской и Суздальско-Московской Руси. Что касается вопроса о причинѣ двойнаго изображенія въ такихъ картинахъ фигуры Спасителя, то „по древнѣйшему стилю византійскаго искусства", замѣчаетъ проф. *Буслаевъ*, „для выраженія идеи изображалось одно и то-же лицо дважды, трижды и болѣе. Такимъ образомъ раздвоеніе внѣшней художественной формы получаетъ здѣсь свое высшее, вѣрою постигаемое единеніе въ таинственной идеѣ изображеннаго событія" *).

---

*) См. статью „Для исторіи русской живописи XVI вѣка" въ Буслаевскихъ „Историческихъ очеркахъ народной словесности и искусства" т. II. Спб. 1861 г. Какъ символическое изображеніе Евхаристіи въ библейскихъ прообразахъ нашло себѣ художника-исполнителя еще въ XV в. (въ нидерландцѣ Боутсѣ), такъ и обрядовое (ритуальное) Тайной Вечери — тоже нашло себѣ въ томъ-же XV вѣкѣ талантливыхъ выразителей въ лицѣ итальянскихъ мастеровъ *Луки Синьіорелли* (1439—1521), *Беато-фра-Джіованни Анджелико-да-Фіезоле* (1387—1455), *Беноццо Гоццоли* (1420—98) и нидерландца *Іустуса Гентскаго*, съ которыми ближе познакомиться вамъ предстоитъ въ будущемъ курсѣ „исторіи Возрожденія". Первый написалъ (около 1512 г.) для церкви del Iesu (въ г. Кортонѣ) Тайную Вечерю (нынѣ въ соборномъ клиросѣ), представляющую собой весьма своеобразную и выразительную композицію. Ученики Христовы представлены здѣсь тоже не сѣдящими за столомъ, но стоящими на колѣняхъ по обѣимъ сторонамъ Спасителя, преподающаго имъ св. Дары (по Римско-Католическому обряду, т. е. не sub utraque forma). Іуда копается въ мѣшкѣ съ деньгами. Вся группа полна оживленія. Гравюра съ этой картины въ рѣдкомъ нынѣ изданіи „Etruria pittrice, ov. storia della pittura Toscana" 1791—95; бѣглый рисунокъ у Seroux d'Agincourt, табл. 156-я. Почти тоже и у втораго: монахъ по профессіи и хотя современникъ „Возрожденія" по жизни, но вполнѣ средневѣковый человѣкъ по чувству и религіозно-созерцательнымъ идеаламъ, — онъ изобразилъ (для одной изъ часовень монастыря San Marco во Флоренціи) въ своей Тайной Вечерѣ Спасителя, стоящаго (у сомкнутаго изъ двухъ половинъ подъ прямымъ угломъ стола) съ чашею и дискосомъ въ лѣвой рукѣ, „частицы" съ котораго раздаетъ четыремъ колѣнопреклоненнымъ апостоламъ; среди нихъ и Іуда, но лишь съ чернымъ нимбомъ надъ головой; остальные (8) сидятъ по ту сторону стола; но что всего неожиданнѣе такъ это присутствіе здѣсь колѣнопреклоненной Богоматери. Кромѣ глубоко-религіознаго благоговѣнія въ фигурахъ апостоловъ—ничего болѣе еще не выражено. (См. Förster'a Leben u. Werke des Fra Giovanni da Fiesole. Regensb. 1859. и Ley'я Fiesole. Lond.

Однако и въ „византійскую пору“ уже встрѣчаются единичныя прямо историческія „Т. Веч.“, ростущія къ концу среднихъ вѣковъ и количественно и качественно. Послѣ изображенія al fresco въ катакомбахъ Каллікста, древнѣйшимъ изъ таковыхъ является мозаичное изображеніе половины VI в. въ извѣстномъ своими мозаиками храмѣ S. Apollinare nuovo въ Равеннѣ, но еще безъ особеннаго отношенія художника къ факту предательства Іуды. Послѣднее выступаетъ, какъ кажется, не ранѣе VIII—IX вѣка и прежде всего въ византійскихъ рукописяхъ, въ которыхъ моментъ заявленія Христомъ о предателѣ воспроизводится, вообще, согласно сказанію евангелиста Матѳея (гл. XXVI. 20—26). Такъ напр. въ весьма интересномъ по близости своей ком-

---

1886). У Гоццоли (въ флорент. академіи) — 6 учениковъ сидитъ за столомъ, 6 образуютъ двѣ колѣнопреклоненныя группы предъ стоящимъ Спасителемъ. У Іустуса (въ напрестольной картинѣ въ церкви Santa Agatha въ г. Урбино) — Спаситель тоже, проходя мимо стола съ стоящими за нимъ на колѣняхъ апостолами, каждому подноситъ st. Hostiam (св. хлѣбъ-опрѣснокъ); Іоаннъ несетъ вино, Іуда черезъ плечо смотритъ на происходящее дѣйствіе; его можно узнать не по одной лишь кисеѣ съ деньгами, но уже и по таинственно-мрачной физіономіи; онъ собирается уйти. Вверху два ангела поклоняются св. Таинству. Но обычай эпохи изображать въ историческихъ картинахъ прошлаго современныхъ художнику лицъ (особливо мѣстныхъ меценатовъ) не забытъ и Іустомъ. Въ качествѣ зрителей Христова Таинства присутствуютъ герцогъ Федерико Урбинскій и персидскій посолъ со свитою; дѣйствіе совершается въ залѣ, представляющемъ внутренность церкви. Разсматривая ритуально-символическій характеръ и византійскихъ и только что упомянутыхъ изображеній итальянцевъ, особливо характерный въ нихъ параллелизмъ въ компановкѣ и группировкѣ фигуръ, нельзя не вспомнить одинъ изъ рисунковъ *Луки Кранаха* (Младшаго), представляющій причащеніе извѣстнаго дѣятеля „реформаціи“ въ Германіи, Курфюрста Саксонскаго Іоганна Фридриха Великодушнаго. Художественное сродство изображенія по замыслу замѣтно: древне-христіанскіе символизмъ и аллегорія, возродившіеся въ вѣкъ Реформаціи (т. е. въ вѣкъ, по опредѣленію протестантскихъ богослововъ, возрожденія первобытнаго христіанства) —въ этомъ рисункѣ очевидны. У алтаря, на которомъ поддерживаемое виноградными лозами и гроздями „распятіе“ источаетъ кровь изъ „прободеннаго ребра“, стоятъ Лютеръ и вѣковой его предтеча Янъ Гусъ, первый съ чашею, второй съ дискосомъ и „Гостіей“, и оба причащаютъ стоящія предъ каждымъ изъ нихъ на колѣняхъ изображенія одного и того-же лица, Іоганна Фридриха. (Сзади и за алтаремъ стоятъ въ благоговѣніи тотъ-же курфюрстъ, его жена и три сына. Снимокъ можете найти у *Вейссера* Атласъ Всеміри. Исторіи. Новая Ист. табл. VI фиг. 5).

позиціи съ мозаикою въ св. „Аполлинаріи Новомъ“ изображеніи Тайной Вечери въ рукописномъ отрывкѣ четвероевангелія VIII—IX вѣка *) видимъ Христа, возлежащаго слѣва, и Іуду, сидящаго справа; одною рукою онъ прикасается къ чашѣ съ двумя рыбами (еще остатокъ символики), а другую подноситъ ко рту; при этомъ всѣ апостолы протягиваютъ руки ко Христу и проф. Кондаковъ находитъ, что „эта манера выраженія ихъ протеста гораздо живѣе того обычнаго пріема“ (позднѣйшихъ художниковъ), „когда фигуры апостоловъ представлены сгруппированными по-парно и обернувшимися другъ къ другу“ **).

Вообще съ XI столѣтія историческое воспроизведеніе Тайной Вечери становится довольно частымъ, такъ что греческій иконописный *подлинникъ* (т. е. принятые Церковью образцы для иконописанія) даже предписываетъ изображать этотъ сюжетъ исторически, т. е. Христа съ апостолами за трапезою и уже не возлежащими (хотя послѣднее, какъ вамъ извѣстно, согласнѣе съ обычаями античной древности), а сидящими (что составляетъ очевидное подновленіе)***). Встрѣчается это въ миніатюрахъ не только византійскаго Востока, но и латинскаго Запада ****), даже кажется, что здѣсь входитъ въ употребленіе еще рань-

*) Въ Спб. Импер. публ. библіотекѣ № 21; описаніе въ Catalogue des manuscr. grecs de la Bibl. Imp. Publ. St.-Petersb. 1864.

**) *Н. П. Кондаковъ* Ист. Византійск. искусства etc., стр. 133.

***) Кажется, что въ дѣлѣ „историческаго“ трактованія сюжета имѣло вліяніе одно изъ постановленій еще Трулльскаго Собора (692 г.), касающееся христіанской иконографіи (см. Didron Manuel d'Iconographie chretienne greсque et latine. Paris 1845, стр. 339).

****) Напр. въ упоминаемыхъ проф. Кондаковымъ латинскихъ кодексахъ Псалтыри такъ назыв. Эгертонскомъ (въ Брит. музеѣ № 1139) XII вѣка и Толковой Псалтыри Валличелліанской библіотеки въ Римѣ (за № E. 24) XII—XIII вѣка и въ др. почти исключительно съ чертами византійскаго стиля. Весьма интересно въ этомъ случаѣ вліяніе Византіи и на искусство Грузіи. Въ только что изданныхъ проф. *Н. Покровскимъ* „Миніатюрахъ евангелія Гелатскаго монастыря“ (возлѣ Кутаиса. Спб. 1887 г.), памятникѣ XI—XII вѣка, встрѣчаемъ

ше, чуть-ли не съ IX вѣка. Художникъ обыкновенно изображаетъ ужъ столъ въ формѣ полукруга (латинской литеры D), съ прямой стороны котораго сидитъ только Іуда, принимающій отъ Господа обмокнутый въ соль кусокъ хлѣба.

Но въ то время, какъ въ византійскомъ искусствѣ изображенія Тайной Вечери носятъ на себѣ всѣ черты стиля этого искусства, въ большинствѣ случаевъ страдаютъ, если такъ можно выразиться, окоченѣлымъ схематизмомъ, игнорирующимъ всякой душевной экспрессіей и акціей (выраженіемъ и дѣйствіемъ) лицъ, а потому и являются только однообразными повтореніями какъ-бы установленнаго шаблона, — на Западѣ начинаетъ проявляться довольно рано (уже около X вѣка) стремленіе къ драматическому подчеркиванію сюжета, которое рѣшительно прорывается съ XIV столѣтія въ Тосканскомъ искусствѣ *).

Такъ напр., еще византійскую передачу событія (но уже съ нѣкоторыми образными восполненіями на основаніи словъ евангелиста Іоанна **) и уже съ стремленіемъ къ экспрессіи) находимъ въ *древнѣйшемъ скульптурномъ* воспроизведеніи Тайной Вечери на составленномъ изъ золо-

---

изображеніе Тайной Вечери, въ которомъ за полукруглымъ столомъ апостолы уже сидятъ, но І. Христосъ еще *возлежитъ* (у лѣваго конца стола, считая отъ зрителя): Онъ двуперстно благословляетъ чашу, кромѣ которой на столѣ только блюдо — все еще съ символической *рыбой*. Іуда на правомъ концѣ стола насупротивъ Спасителя, немного изолированный отъ остальныхъ, довольно скученныхъ учениковъ. При незначительныхъ размѣрахъ фигуръ и неотчетливости литографированныхъ контуровъ судить объ какой-либо экспрессіи лицъ трудно.

*) Подробному изслѣдованію объ изображеніи Тайной Вечери въ византійскомъ искусствѣ посвященъ трудъ Dobbert'а Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst. Leipz. 1872 (въ Iahrbücher für Kunstwissenschaf. IV Jahrg. 4 Heft. издав. Zahn'омъ, съ богатой литературой (и нѣкоторыми снимками съ древне-русскихъ художественныхъ памятниковъ), дополненіемъ къ которому (тоже со снимками древнихъ изображеній Тайной Вечери) можетъ служить трудъ кардинала I. B. Pitra Spicilegium Solesmense (Paris изд. Didot) т. III.

**) Гл. XIII. 27 „И по хлѣбѣ тогда вниде въ онь (Іуду) сатана....“.

тыхъ пластинокъ antependium'ѣ (тканыхъ, шитыхъ или кованыхъ покровахъ на римско-католическихъ алтаряхъ, особливо передней, обращенной къ іерею и паствѣ сторонѣ его), находящемся въ соборной сокровищницѣ въ Аахенѣ. Работа принадлежитъ X-му столѣтію. Христосъ сидитъ на возвышенномъ сѣдалищѣ у лѣваго угла полукруглаго стола. Іуда, стоя впереди, по срединѣ, принимаетъ хлѣбный ломоть и хватается лѣвой рукой за затылокъ, испуганный овладѣвающимъ имъ сатаной. Подобный-же барельефъ — въ соборѣ въ Лоди (1163 г.).

Ограничиваясь только перечисленіемъ нѣкоторыхъ интересныхъ кой-какими второстепенными деталями изображеній Тайной Вечери той-же эпохи, каковы напр.: барельефъ (работы XI в.) на дверяхъ парижской церкви St.-Germain de Prés (гдѣ Христосъ изображенъ сидящимъ за длиннымъ столомъ уже у его середины и съ апостоломъ Іоанномъ, весьма неловко приникшимъ своей главой къ лону Спасителя); или миніатюра въ Evangelistarium'ѣ (воскресныя и праздничныя чтенія изъ евангелистовъ) императора Генриха III*), или — съ еще значительно болѣе выраженнымъ движеніемъ и экспрессіей одна изъ миніатюръ извѣстной монастырской энциклопедіи XII в. (1160—1175) „Hortus deliciarum“ абатессы Геррады фонъ-Ландсбергъ**), переходимъ къ болѣе выдающимся произведеніямъ изобразительнаго искусства, трактовавшимъ сюжетъ Тайной Вечери — къ концу среднихъ вѣковъ и въ новое время. Начнемъ съ работъ живописцевъ Тосканской школы XIV и XV вѣка, которымъ, можно сказать, первымъ принадлежитъ заслуга прочной постановки и разработки этого сюжета на почвѣ историческаго факта и особливо психи-

*) Писано около 1040 г.; нынѣ въ Бременской городской библіотекѣ.

**) Была между рукописными сокровищами Страсбургской библіотеки, гдѣ и погибла въ военной катастрофѣ 1870 г. См. C. H. Engelhard Herrad von Landsperg. Stuttg. 1818. O. Henne am Rhyn Kulturgesch. d. deutsch. Volkes т. I 224. Berl. 1886.

ческаго элемента *). Между прочимъ замѣтимъ, что новое направленіе въ иконографіи Тайной Вечери, оставивъ въ сторонѣ символическо-обрядовую идею въ изложеніи, умѣстную для изображеній въ сакраментальной (литургической) части храма (каковы алтарь, престолъ и т. п.), пріискало для Тайной Вечери съ новымъ чисто, такъ сказать, „затрапезнымъ“ содержаніемъ уже иное, не имѣющее богослужебнаго назначенія помѣщеніе, не храмъ, а по преимуществу монастырское зданіе, именно, такъ называемую въ немъ «трапезную» или refectorium, особую комнату, предназначенную для общаго стола монастырской братіи **). Есть слѣды этого обычая и на Востокѣ. Такъ, напр., испанскій путешественникъ начала XV вѣка кастилецъ Рюи-Гонзалецъ Клавихо, посѣтившій въ 1403 году Константинополь, упоминаетъ о мозаическомъ изображеніи Тайной Вечери на стѣнахъ большой трапезной комнаты возлѣ церкви одного монастыря ***); но на католическомъ Западѣ обычай сталъ почти повсемѣстнымъ.

Что касается содержанія Тайныхъ Вечерь *историческаго типа* съ конца среднихъ вѣковъ и въ первые вѣка новаго времени, то мы замѣчаемъ, что въ нихъ, въ

---

*) См. Riegel Ueber die Darstellung des Abendmahls, besonders in der toscanischen Kunst. Hannover 1869.

**) Рефекторіи въ католическихъ монастыряхъ принадлежатъ обыкновенно къ самымъ роскошнымъ частямъ монастырскаго помѣщенія, какъ по объему, такъ и по обстановкѣ, заключая въ себѣ, кромѣ большаго обѣденнаго стола, еще хоры или каѳедру съ аналоемъ (на которомъ лежатъ житія святыхъ, читаемыя громко во время ѣды однимъ изъ братіи или настоятелемъ), сосудъ съ освященной водой и т. п. Стѣны расписаны или увѣшаны картинами священнаго содержанія.

***) *Іоанна Студитскаго*, по мнѣнію профес. Бруна, или скорѣе Іоанна Предтечи (что близь Влахернъ), по мнѣнію проф. Кондакова; см. „Constantinople, ses sanctuaires et ses reliques au commencement du XV siecle; fragment de l'itinerario de Clavijo trad. p. Ph. Bruun (въ Зап. Новор. Универс. г. XXXVI стр. 9 прим. 11) и *Н. П. Кондакова* Византійскія церкви и памятники Константинополя, стр. 147 въ Трудахъ VI Археологич. Съѣзда, т. III Одесса, 1887 г.).

связи съ упадкомъ въ европейскомъ обществѣ религіознаго и съ возрожденіемъ свѣтскаго (мірскаго) настроенія, являются преобладающими не столько церковно-догматическіе мотивы, сколько общечеловѣческо-психологическіе. Подобно тому какъ средневѣковыя, отвлеченныя церковныя легенда, гимнъ и мистерія смѣняются въ эпоху „Возрожденія" полными жизни свѣтскими поэмой, сонетомъ, трагедіей — на почвѣ геніальнаго творчества Петрарки, Тасса, Аріосто, Сервантеса, Шекспира, точно также и въ воспроизведеніяхъ „Тайной Вечери" (какъ и во всемъ изобразительномъ искусствѣ) идеально-христіанское міросозерцаніе на Тайную Вечерю, главнымъ образомъ, какъ на актъ установленія священнѣйшаго въ христіанской религіи таинства, — смѣняется взглядомъ на евангельскій фактъ, какъ на реальное историческое событіе со всѣми присущими ему естественными причинами и душевными человѣческими движеніями участвующихъ въ событіи лицъ. Дѣйствительно, количественно мы несравненно менѣе встрѣчаемъ въ выдающихся «Тайныхъ Вечеряхъ» за это время взятымъ исключительно сакраментальный моментъ (освященіе Христомъ хлѣба и вина) *), еще тѣмъ рѣже — символическо-ритуальный актъ (причащеніе Христомъ присутствующихъ), чѣмъ безусловно преобладающій тотъ или другой моментъ изъ полнаго драматизма сказанія евангелистовъ о «предательствѣ». Въ этомъ случаѣ нѣкоторыя детальныя различія въ версіяхъ евангелистовъ Матѳея (21—25), Марка (18—21) и Луки (21—23) сравнительно со сказаніемъ евангелиста Іоанна (18—19; 21—30), равно какъ личный вкусъ (міросозерцаніе и настроеніе и художника и его среды) даютъ ему широкую свободу выбора среди различныхъ моментовъ даннаго событія, начавъ отъ

*) т. е. ст. Евангелія: Матѳея 26—29 гл. XXVI, Марка 22—25. XIV, Луки 17—20. XXII.

словъ Христа «единъ отъ васъ предастъ мя» и до ухода Іуды изъ собранія (Іоаннъ 30). При этомъ обиліе лицъ (а слѣдовательно и характеровъ) этого великаго пролога закончившейся на Голгоѳѣ міровой драмы даетъ многостороннѣйшій и благодарный матеріалъ художнику какъ въ дѣлѣ разнообразія компановки картины (особливо въ группировкѣ персонажа), такъ, особливо, въ широкой обработкѣ богатыхъ по внутренней глубинѣ психологическихъ мотивовъ (напр. въ индивидуализаціи апостоловъ, въ передачѣ необъятныхъ внутренняго трагизма и міровой скорби Богочеловѣка и т. п.). И геній и талантъ (нерѣдко и посредственность) не могли не почувствовать всю грандіозность этого сюжета и не испробовать въ немъ своихъ силъ, влагая каждый, смотря по художественному капиталу, свой вкладъ въ сокровищницу искусства. Отсюда — «Тайныхъ Вечерь» этого направленія весьма много, но по слову Евангелія «мало избранныхъ». Ни время, ни задачи настоящаго курса не позволяютъ мнѣ сообщить вамъ многое, хотя-бы даже и о выдающемся немногомъ (это дѣло предстоящаго вамъ курса исторіи искусства),— я ограничусь лишь иконографическимъ очеркомъ и часто лишь просто перечисленіемъ именъ, описывая кратко лишь болѣе извѣстныя и то не заходя за эпоху «Возрожденія». Въ общемъ скажу только, что болѣе характерныя изъ Тайныхъ Вечерь XIV—XVI в. замѣтно распадаются на двѣ группы: въ *однихъ* художники, болѣе близкіе по личному настроенію къ религіозному чувству средневѣковаго человѣка и его міровозрѣніямъ на Тайную Вечерю, избѣгаютъ драматическаго подчеркиванія дѣйствія и страстности лицъ, или въ виду святости только что совершившагося (по св. Лукѣ) или предстоящаго (по Матѳею и Марку) акта установленія Таинства, или по чисто внѣшнему пониманію сюжета (исключительно изъ провиденціальныхъ, а не человѣческихъ стимуловъ исходящаго предательства). Индивидуализація Христа и

апостоловъ и психическая жизнь ихъ въ этотъ мигъ или отсутствуютъ, или такъ слабы, что даже для столь необходимаго въ сюжетѣ лица, какъ Іуда-предатель, художники ограничиваются лишь больше внѣшними пріемами указанія, часто даже неясными *). Въ *другихъ* — художникъ (особливо въ вѣкъ полнаго Ренесанса) съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ стремится, главнымъ образомъ, передать вызванное въ ученикахъ словами Спасителя общее волненіе, разнородныя душевныя движенія, согласно характеру каждаго, и ихъ проявленіе не только въ тѣлесной акціи, но и въ экспрессіи лицъ, слѣдуя для этого чаще болѣе полной и энергической версіи Ев. отъ Іоанна. Если у нѣкоторыхъ изъ художниковъ этого направленія Іуда иногда и носитъ еще приданныя ему прежней иконографіей вышеприведенныя условныя черты внѣшней характеристики, то зато, можно сказать, у большинства онъ подчеркивается уже иными сильными физіономическими штрихами не только порока въ косности, но и порока въ дѣйствіи, проявляющимися даже и во внѣшнихъ тѣлесныхъ чертахъ протеста и разрыва со всѣмъ его окружающимъ (оборотъ спиной, порывается уйти и т. п.). Тогда какъ Спаситель въ *однихъ* произведеніяхъ носитъ на себѣ черты только *Божеской* личности, невозмутимаго покоя и святости и Его жестъ рукой отвѣчаетъ Его словамъ: «омочивый со мною въ соливо руку» или «се рука предающаго мя со мною есть на трапезѣ», равно какъ по Евангелію отъ Іоанна (26) «омочь хлѣбъ, даде Іудѣ», — въ *другихъ* Онъ является и *Богочеловѣкомъ*, вступающимъ уже въ эту минуту на путь земныхъ страданій: — въ сосредоточен-

*) или согласно Евангелію отъ Матѳея ст. 23, Марка 20 -- Іуда обмакиваетъ хлѣбъ въ „соливо" одновременно съ Христомъ, или согласно Іоанну (ст. 26) Христосъ подаетъ ему обмокнутый въ соль хлѣбъ; атрибуты Іуды—или кошелекъ въ рукѣ, или черный нимбъ надъ головой, иногда полное его отсутствіе (какъ еще и въ предшествовавшій періодъ иконографіи), наконецъ изолированное положеніе за столомъ и т. п.

ныхъ чертахъ Его лица талантливые художники-драматурги воспроизводятъ намъ міръ глубокой тяжелой думы и великой душевной скорби и сердечной бури, согласно строкамъ (21) великаго психолога евангелиста Іоанна: «сія рекъ, Іисусъ *возмутися духомъ* и свидѣтельствова».

Много еще, конечно, можно-бы указать вамъ особенностей и въ манерѣ воспроизведеній Тайной Вечери этого времени, но пока будемъ довольствоваться и этимъ. Перейдемъ къ отдѣльнымъ произведеніямъ и ихъ мастерамъ.

Первые, покинувшіе византійскую условность въ обработкѣ сюжета и проложившіе путь (послѣ средневѣковыхъ попытокъ) къ индивидуализаціи дѣйствующихъ лицъ на почвѣ богатыхъ психологическихъ мотивовъ — были *Дуччіо ди Буонинсенья* (крайнія хронологическія даты въ его жизни 1282 и 1320 г.) и знаменитый *Джіотто ди Бондонэ* (по Вазари 1276—1336). «Тайная Вечеря» перваго (заключительная сцена цѣлой серіи изображеній Христовыхъ «пассій» («страстей»), написанныхъ въ 1311 г. на задней сторонѣ большаго напрестольнаго образа — складней Сіэнскаго собора) представляетъ квадратный столъ съ занимающимъ его среднее мѣсто Христомъ, къ которому склонился Іоаннъ; справа и слѣва отъ нихъ по три апостола; пять остальныхъ на первомъ планѣ и полуобращены къ зрителю спиной (между ними и Іуда, котораго можно узнать лишь по обращеннымъ на него строгимъ взорамъ Христа и Петра). Лѣвая рука Спасителя на столѣ, въ правой—вытянутой—ломоть хлѣба. Въ цѣломъ замѣчается стремленіе художника къ естественности выраженія и къ энергіи въ жестикуляціи; среди учениковъ замѣтно оживленіе: нѣкоторые смотрятъ на Іуду, другіе ѣдятъ или держатъ сосуды съ виномъ. Впрочемъ впечатлѣніе отъ словъ Спасителя о предателѣ выражено здѣсь только отчасти. Недостаетъ также картинѣ чувства святости и возвышеннаго спокойствія, которое встрѣчаемъ въ

картинахъ кисти Джіотто. Отъ послѣдняго дошли до насъ три изображенія Тайной Вечери: (безспорныя) одно въ серіи фресковъ падуанской церкви Мадонны del'Arena, другое изъ серіи картинъ на доскахъ (событія изъ жизни Христа и житія св. Франциска) нѣкогда въ монастырѣ S-ta Croce, нынѣ въ Флорентійской академіи, и (гадательно приписываемое)— небольшая картина въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Какъ въ падуанской, такъ и въ мюнхенской Тайныхъ Вечеряхъ расположеніе фигуръ почти одно и то-же (и отчасти напоминаетъ приведенную нами выше миніатюру Гелатскаго евангелія или рельефъ Аахенскаго antependium'а) именно: *Христосъ возлежитъ* отдѣльно на возвышеніи *за лѣвымъ отъ зрителя краемъ стола*, апостолы-же сидятъ на скамьяхъ у остальныхъ трехъ сторонъ. Всѣ въ нимбахъ, кромѣ Іуды, сидящаго справа отъ Господа и принимающаго отъ Него ломоть хлѣба; Іоаннъ и Петръ по другую сторону Христа, первый (всегда въ Тайныхъ Вечеряхъ, согласно Евангелію) молодъ и наклоненъ къ Спасителю главою (Евангеліе отъ Іоанна XIII. 23); Петръ, тоже согласно древне-традиціонному типу, сѣдъ и характеризованъ чертами энергической физіономіи и короткими волосами на головѣ и бородѣ. Только одно его лицо носитъ черты нѣкотораго психическаго движенія и то лишь чувствуется въ нихъ ни то недоумѣніе, ни то вопрошающій взоръ, направленный къ Спасителю (очевидно, взятъ первый моментъ послѣ словъ Его „аминь, аминь глаголю вамъ, яко единъ отъ васъ предастъ мя" (Іоаннъ XIII. 21): на другихъ учениковъ вѣсть о предателѣ, повидимому, не произвела особенно потрясающаго дѣйствія; еще въ падуанской Тайной Вечерѣ нѣкоторые попарно обращены другъ къ другу какъ будто съ вопросомъ, а въ мюнхенской — каждый продолжаетъ то или другое дѣло начатой трапезы. Только въ отличающемся благородствомъ ликѣ Спасителя, хотя представленномъ осторожнымъ художни-

комъ не en face, а почти въ профиль, замѣчается серьезное и скорбное выраженіе. Въ общемъ въ обоихъ картинахъ не видимъ свойственнаго Джіотто драматизма, очевидно, еще близкій средневѣковымъ міровоззрѣніямъ въ иконографіи на Тайную Вечерю, какъ на событіе болѣе евхаристическое, чѣмъ трагическое, Джіотто высокій драматизмъ и трагичность момента принесъ въ жертву стремленію выразить мирную святость и спокойную торжественность послѣдней „трапезы любви" и установленія великаго таинства Евхаристіи. Поэтому, уступая въ оживленности Тайной Вечери Дуччіо, эти Джіоттовскія Тайныя Вечери превосходятъ первую религіознымъ чувствомъ святости и величавымъ спокойствіемъ древне-христіанскаго пониманія этого сюжета. Болѣе драматизма и въ этомъ случаѣ обдуманности въ третьей Джіоттовской Тайной Вечерѣ (что во Флорентійской академіи) *). Не отличающемуся никакой экспрессіей въ прежнихъ Тайныхъ Вечеряхъ Іудѣ художникъ въ настоящей картинѣ придалъ хотя поверхностныя, и то не лицу, а тѣлу, но все-же весьма явныя черты психическаго движенія, выразившагося у Іуды рѣзкимъ оборотомъ спиной ко столу, какъ-бы въ намѣреніи встать и уйти отъ непріятной сцены иль угрозы, которую (вполнѣ прилично Джіоттовскому драматизму) заявляетъ пылкій Петръ, энергически указывая на предателя. Если первыя двѣ Джіоттовскія картины можно признать за початокъ первой серіи Тайныхъ Вечерей, то Дуччіевская и третья Джіоттовская — могутъ быть первыми замѣтными пробами второй, т. е драматизирующей ихъ группы.

Вѣнецъ этой послѣдней въ XIV в. — большой фрескъ въ рефекторіи флорент. церкви S-ta Croce, приписываемый

*) Franz. Kugler Handb. d. Gesch. d. Malerei § 105, которую, не понимаемъ какъ, упустилъ изъ виду авторъ столь почтенной статьи о „Тайной Вечери Леонардо да Винчи" *Эрихъ Франтцъ*: см. переводъ въ „Вѣстн. Изящн. Искусствъ" т. IV, вып. 2-й.

современными учеными ученику Джіотто *Таддео Гадди* (1300—66); прежде его считали произведеніемъ Джіотто, но во 1-хъ, и въ композиціи здѣсь рѣшительно отражается не джіоттовскій пріемъ, а во 2-хъ, „въ картинѣ рѣзко выказываются какъ недостатокъ внутренней законченности и равномѣрной одушевленности, соединенной съ классическимъ спокойствіемъ, *свойственнымъ исключительно одному Джіотто*, такъ и стремленіе къ энергіи выраженія чисто внѣшнимъ пріемомъ передачи величія даннаго момента,— *свойства*, въ наибольшей степени *отличающія Таддео Гадди* между всѣми учениками Джіотто“ *). Въ самомъ дѣлѣ: Христосъ не съ лѣвой стороны стола, а въ центрѣ за нимъ сидящихъ учениковъ и только одинъ Іуда съ передней стороны стола. Спаситель не протягиваетъ хлѣба предателю, ни руки своей къ блюду: Его десница съ благословляющимъ жестомъ, а шуйца касается почти лежащаго у Его лона Іоанна. Въ такой позѣ Іоаннъ, впрочемъ, и у Джіотто, за то по драматизму фрескъ въ S. Croce въ большей аналогіи съ Тайной Вечерью Дуччіо: всѣ ученики весьма оживлены (Петръ обѣими руками указываетъ на предателя, другіе смотрятъ на него съ выраженіемъ удивленія, смѣшаннаго съ ужасомъ), только Іуда почти безучастенъ: обмакиваетъ пищу въ блюдо. Его признаки еще внѣшніе: малый ростомъ, безъ нимба, сидитъ въ отдаленіи. Въ общемъ выразительная оживленность жестикуляціи и стремленіе къ разнообразію выраженій и къ мѣткой характеристикѣ душевныхъ движеній составляютъ выдающіяся особенности этого произведенія, имѣвшаго, какъ это увидимъ, вліяніе и на выдающихся мастеровъ Тайной Вечери въ XV стол. (даже и Ліонардо, надѣлившему своихъ апостоловъ — Андрея воздѣтыми руками, а Петра энергично схваченнымъ ножемъ — жестами двухъ учениковъ Гаддіевой „Тайной Вечери“).

*) Erich. Frantz, стр. 116, см. выше.

КРАТКІЙ КУРСЪ ЧТЕНІЙ
ПО СТРОИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ
(веденныхъ въ одесской рисовальной школѣ)
ВЪ 188$^6/_7$ УЧЕБ. ГОДУ

художникомъ-архитекторомъ Ю. М. Дмитренко.

Введеніе.

Предметомъ науки «Строительнаго искусства» есть систематическое изложеніе правилъ, которыми должно руководствоваться при постройкѣ различнаго рода сооруженій.

Строительное искусство въ широкомъ смыслѣ слова обнимаетъ три различные виды зодчества:

1) *Гражданскую архитектуру*,—т. е. искусство строить общественныя и частныя сооруженія, предназначаемыя для жилья, вообще всѣ строенія, составляющія въ совокупности—цѣльныя понятія города иль иного поселенія;

2) *Архитектуру военную*, т. е. искусство укрѣплять разныя части города иль поселенія отъ непріятельскихъ нападеній (что называется обыкновенно фортификаціею, или наукою укрѣпленій) и

3) *Архитектуру морскую*—искусство построенія всякаго рода судовъ.

Каждое строеніе есть ничто иное, какъ совокупленіе строительныхъ матеріаловъ по правиламъ равновѣсія (статики), которые дѣлятся по своему значенію на *главные* и

второстепенные. Главные строительные матеріалы это тѣ, изъ которыхъ производится или все строеніе, или большая его часть, какъ напр. земли, камни, дерево и металы.

Второстепенными матеріалами называются тѣ, изъ которыхъ производится незначительныя части строенія, или служатъ они для заполненія неровностей на поверхности строенія, или наконецъ являются вспомогательными средствами при производствѣ самыхъ строительныхъ работъ (напр. асфальтъ, смола, мастика, замазка, веревки и т. п.). Всѣ матеріалы, находясь въ строеніи, подвергаются дѣйствію извѣстныхъ силъ, а именно: 1) *механическихъ* (какъ напр. сгибанія, давленія и пр.); 2) *физическихъ* и *химическихъ*—напр. вліянія атмосферы, воды, измѣненія температуры и т. п.

Способность матеріаловъ сопротивляться дѣйствію механическихъ силъ называется *твердостью* (крѣпкостью). Сопротивленіе матеріаловъ физическихъ и химическихъ называется *прочностью*.

Твердость матеріаловъ, равно какъ и прочность ихъ зависятъ отъ физическаго сложенія, отъ химическаго ихъ состава и наконецъ отъ тѣхъ силъ, вліянію которымъ матеріалы подвергаются въ строеніи.

Основанія зданій.

Въ строительномъ искусствѣ слѣдуетъ разсматривать соединеніе матеріаловъ для составленія частей строенія при соблюденіи условій: прочности, безопасности, благоустройства, долговѣчности, при соблюденіи всевозможныхъ условій экономіи. Составленіе изъ матеріаловъ частей строенія опять подлежитъ особому разсмотрѣнію въ отношеніи устойчивости этихъ частей. Наконецъ всѣ условія прочности и устойчивости частей могутъ быть соблюдены, но если при этомъ упущено изъ виду благонадежность основанія, построеніе подвергается неправильной осадкѣ

и всѣ прежнія труды, въ отношеніи прочности и устойчивости частей,—были потрачены даромъ. Изъ этого видимъ, что одна изъ главныхъ статей строительнаго искусства заключается въ правилахъ объ устройствѣ основанія или фундаментовъ.

Основаніемъ строенія называется нижняя часть его, замѣняющая неблагонадежный верхній слой земли, и передающая всю точность постройки на естественный материкъ, или на искусственно укрѣпленный слой.

Классификація грунтовъ.

Грунты въ отношеніи естественныхъ свойствъ раздѣляются на три класса:

1) Твердые или несжимаемые, 2) равномѣрно сжимаемые, 3) неравномѣрно сжимаемые.

Къ твердымъ грунтамъ относятся: скалистый, каменистый, крупно песчанный и крѣпко глинистый. Къ равномѣрно сжимаемымъ относятся: мелко-песчанный, песчанно иловатый, песчанно глинистый и мягкая глина. Здѣсь замѣтимъ, что разность между крѣпкою и мелкою глиною состоитъ въ томъ, что крѣпко глинистые грунты нельзя вынимать иначе, какъ помощью лома, или даже пороха, динамита и т. д.; мягкій же глинистый грунтъ вынимаютъ посредствомъ лопаты.

Къ неравномѣрно сжимаемымъ грунтамъ принадлежатъ: искусственная насыпь, черноземный грунтъ, торфяный грунтъ и вообще разнородные естественные грунты. Напримѣръ, если при выниманіи земли подъ предполагаемое строеніе оказался въ одномъ мѣстѣ каменистый грунтъ, недалеко отъ него мелко песчанный—и вообще торфъ, то естественная осадка будетъ, конечно, неравномѣрная.

Къ неравномѣрно сжимаемымъ грунтамъ принадлежатъ и тѣ равномѣрно сжимаемые грунты, которые отъ нѣкоторыхъ обстоятельствъ измѣнены. Такъ, напримѣръ,

если на нѣкоторомъ пространствѣ *А В С Д* (чер. 1, листъ I) находятъ двѣ какія нибудь постройки *а в* и взамѣнъ требуется ввести новую постройку *е*, то понятно, что основаніе подъ этой послѣдней постройкой будетъ состоять изъ неравномѣрнаго грунта, хотя онъ самъ по себѣ до существованія построекъ *а* и *в* принадлежалъ къ числу равномѣрныхъ.

Это объясняется тѣмъ, что тамъ, гдѣ были старыя постройки, грунтъ былъ уже сдавленъ ихъ тяжестью, а слѣдовательно болѣе уплотненъ, нежели въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ построекъ не было.

Разсмотримъ теперь ближе всѣ описанные грунты Если окажется, что грунтъ принадлежитъ къ первому разряду, то изъ этого еще не слѣдуетъ, что устойчивость предполагаемаго строенія будетъ безусловно обезпечена. Могутъ встрѣтиться такіе случаи, что скалистый или каменистый грунтъ подверженъ вывѣтриванію, можетъ быть подрытымъ, или перерѣзанъ подземными галлереями, какъ напримѣръ въ такихъ мѣстностяхъ, гдѣ процвѣтаетъ горная промышленность. При слоистыхъ скалахъ, напр.: известковой и песчаной породы, даже при скалахъ вулканической или плутонической породы нужно обратить вниманіе науголъ прослоекъ, такъ какъ онъ играетъ весьма важную роль. Если уголъ прослоекъ X менѣе угла тренія скалистаго матеріала между собою, то уклонъ этотъ не имѣетъ значенія, но если уголъ X ровенъ или болѣе угла тренія, то возводить постройку на этомъ мѣстѣ невозможно, потому, измѣнивши грузъ на такой скалѣ, можно быть увѣреннымъ, что скала приметъ движеніе. Такимъ образомъ при каменистыхъ грунтахъ, также при всѣхъ остальныхъ необходимо произвести изслѣдованіе: не вывѣтриваются-ли они, не размываются-ли водою, не подрыты-ли шахтами и галлереями и наконецъ не могли бы принимать движенія отъ естественнаго расположенія слоевъ.

Иногда, помимо существованія всѣхъ этихъ данныхъ, чтобъ быть увѣреннымъ въ возможности исполненія постройки, является еще одно обстоятельство, на которое также необходимо обратить должное вниманіе,—это толщина скалы. Если на незначительной глубинѣ отъ уровня земли (черт. 2 листъ 1) встрѣчаются въ скалѣ прослойки мягкой глины или другаго слабаго грунта, то скала эта теряетъ свое значеніе, и необходимо изслѣдовать толщину скалистаго слоя до вышесказанныхъ прослоекъ. Въ этомъ отношеніи практикою выработано слѣдующее правило: для обыкновенныхъ, незначительныхъ построекъ скала должна имѣть толщину не менѣе 2 саженъ,—для болѣе монументальныхъ сооруженій толщина эта должна быть не менѣе 3-хъ саженъ. Можно безошибочно сказать, что это правило относится и для всѣхъ другихъ классовъ грунтовъ.

При грунтахъ втораго класса мало имѣть въ виду только достаточную толщину материчнаго слоя, нужно также изслѣдовать нѣтъ-ли подземныхъ ключей, которые, проходя подъ строеніемъ, могутъ размывать пластъ и затѣмъ быть причиною или неправильной осадки зданія, или даже обрушенія частей его. Такіе ключи нужно собирать въ одномъ мѣстѣ, а затѣмъ дать имъ направленіе помимо основанія строенія.

Всѣ грунты втораго класса легко размываются текущею водою и потому, если вблизи строенія есть рѣка съ быстрымъ теченіемъ, то необходимо на извѣстномъ пространствѣ укрѣпить берегъ.

Нужно замѣтить, что грунты втораго класса весьма чувствительны къ тяжести, они сжимаются болѣе, когда подошва сильно нагружена и наоборотъ сжиманіе грунта бываетъ менѣе, когда части зданія менѣе нагружены. Отъ этого происходитъ неравномѣрное сжиманіе грунта подъ строеніемъ; поэтому необходимо подошву устраивать такъ, чтобы всякая квадратная единица подошвы была

одинаково нагружена, съ цѣлью достигнуть одинаковой осадки всѣхъ частей зданія.

Что касается до грунтовъ третьяго класса, то нужно вообще избѣгать возведенія на нихъ построекъ. Въ крайнемъ случаѣ слѣдуетъ вынуть негодный грунтъ на достаточную толщину и его замѣнить другимъ грунтомъ, т. е. искусственнымъ образомъ произвесть естественный слой, имѣющій свойства грунтовъ втораго класса (равномѣрно сжимаемыхъ).

Вообще мы встрѣчаемъ грунты или совершенно въ сухомъ видѣ, или пропитанные водою, или даже покрытыми ею. Въ двухъ послѣднихъ случаяхъ вопросъ объ устройствѣ основаній нѣсколько усложняется.

Когда грунтъ только пропитанъ водою, то могутъ быть затрудненія съ водоотливомъ или отводомъ воды, но когда грунтъ сплошь залитъ водою, то приходится прибѣгать къ особеннымъ временнымъ сооруженіямъ, благодаря которымъ устраиваютъ фундаменты подъ водою.

Эти временныя сооруженія заключаются въ непроницаемыхъ стѣнахъ, посредствомъ которыхъ окружаютъ рабочіе мѣсто, или въ плоскодонныхъ судахъ, помощью которыхъ погружаютъ кладку на материкъ.

Непроницаемыя стѣны называются *перемычками*, плоскодонныя-же суда—*понтонными ящиками.*

Въ обоихъ случаяхъ могутъ быть обстоятельства, которыя потребуютъ искусственнаго укрѣпленія грунта или помощью продольныхъ *лежней*, или посредствомъ *ростверка*, который состоитъ изъ продольныхъ и поперечныхъ лежней. Иногда укрѣпляютъ грунтъ посредствомъ свай, совокупно съ ростверкомъ, или безъ него. Но эти искусственныя укрѣпленія примѣняются въ пропитанныхъ водою грунтахъ только тогда, когда можно разсчитывать на постоянную высоту грунтовой воды, такъ какъ дерево, находясь постоянно подъ водою, не подвергается гніенію,

между тѣмъ какъ дерево, находясь то подъ водою, то на воздухѣ—гніетъ.

Такъ, если строится мостъ черезъ воду, то его часть, находящаяся между высокимъ и низкимъ горизонтами воды (черт. 3 листъ 1) подвергается гніенію. По этой причинѣ укрѣпленіе грунта посредствомъ свай возможно только тамъ, гдѣ сваи будутъ постоянно находиться подъ водою. Когда при раскрытіи земли мы найдемъ грунтовую воду, то должны удостовѣриться въ томъ, измѣняется-ли горизонтъ этой воды и если измѣняется, то на сколько.

Подобное изслѣдованіе можетъ часто встрѣчаться въ городахъ, близко расположенныхъ къ рѣкѣ, озеру, морю.

Способы изслѣдованія грунтовъ. Въ сухихъ и крѣпкихъ грунтахъ изслѣдованіе производится рытьемъ глубокихъ колодцевъ, въ пропитанныхъ и покрытыхъ водою грунтахъ—посредствомъ буренія скважинъ.

Глубина изслѣдованія въ сухихъ грунтахъ производится до 5-ти сажень, а въ случаѣ примѣненія свай—то покрайней мѣрѣ 3-мя саженями ниже оконечности самихъ свай.

Рытье колодца въ сухомъ и крѣпкомъ грунтахъ производится при условіи, когда грунтъ не обсыпается, т. е. настолько крѣпокъ, что возможно вырыть колодецъ, не опасаясь обвала стѣнокъ, что удается въ весьма рѣдкихъ случаяхъ. Обыкновенно приходиться прибѣгать къ *буру*. *Буръ* состоитъ изъ ложки и стержня (черт. 4, л. I). Стержень состоитъ изъ звеньевъ, каждый длиною въ 1 сажень для того, чтобы, по мѣрѣ надобности, удобно было-бы увеличивать и уменьшать длину самого стержня. Верхній конецъ стержня кончается *рушкой*; въ рушку вставляютъ поперечину (металическая палка).

Чтобы сдѣлать скважину вырываютъ яму (черт. 5, л. I), вставляютъ буръ, рабочіе берутъ поперечину и на-

чинаютъ вертѣть. Для правильности хода бура кладутъ доски (ч. 6, л. I), которыя прижимаютъ буръ и удерживаютъ его въ вертикальномъ положеніи. По мѣрѣ верченія ручкой буръ проходитъ слои грунта и въ ложку входятъ прорѣзываемые грунты. На практикѣ обыкновенно вынимаютъ грунтъ черезъ каждые 3 фута. При буреніи необходимо имѣть ящикъ, состоящій изъ множества отдѣльныхъ клѣтокъ (ч. 7, л. I), куда кладутъ образцы грунта послѣ каждаго буренія и этотъ ящикъ сохраняется у производителя работъ. Независимо отъ ящика еще устраиваютъ журналъ буренія (ч. 8, л. I), гдѣ записываютъ степень пропитываемости грунта водою.

Вышесказанный буровъ употребляется въ тѣхъ случаяхъ, когда грунты сухіе и не сильно пропитаны водою; для сильно пропитанныхъ водою грунтовъ, или даже совершенно покрытыхъ ею необходимо употребить другую ложку (ч. 9, л. I). При вращеніи бура съ лѣва на право клапанъ будетъ закрытъ и грунтъ не можетъ попасть въ ложку; желая же достать грунтъ изъ извѣстной глубины, нужно на этой глубинѣ остановить буреніе, затѣмъ сдѣлать поворотъ бура въ обратную сторону, тогда ложка отпирается и грунтъ свободно въ нее проходитъ, послѣ чего снова дѣлаютъ поворотъ и буръ вытаскивается.

Вытаскиваніе бура обыкновенно производится ручнымъ способомъ до глубины 3-хъ сажень; если-же буръ опущенъ ниже, то приходится прибѣгать къ помощи полиспаста и треножника.

Заканчивая вопросъ о грунтахъ вообще, нужно упомянуть о тѣхъ средствахъ, благодаря которымъ можно укрѣпить грунты 3 класса въ томъ случаѣ, когда материкъ находится на значительной глубинѣ. Средства эти слѣдующія:

1) Укрѣпленіе грунта посредствомъ деревянныхъ свай;

2) — посредствомъ щебня, втрамбовываемаго въ грунтъ;

3) — посредствомъ наложенія на грунтъ временнаго груза, равнаго вѣсу возводимаго строенія;

4) — посредствомъ вынутія частей слабаго грунта и замѣненія его толстымъ слоемъ песку, бетона, или сплошной каменной кладки не только подъ стѣнами и столбами зданія, но и подъ всѣми промежутками, заключающимися между ними;

5) — посредствомъ употребленія всѣхъ 4-хъ способовъ вмѣстѣ.

Теперь перейдемъ къ способу употребленія этихъ средствъ.

Начнемъ со способа укрѣпленія подпочвы строенія деревомъ. Самый употребительный способъ укрѣпленія деревомъ составляютъ лежни.

Лежни.

Лежни состоятъ изъ параллельныхъ бревенъ, настланныхъ въ длину фундаментныхъ стѣнъ. Они приготовляются обыкновенно изъ сосноваго лѣсу, толщиною въ 6 вершковъ и обтесаннаго на два канта (ч. 10, л. I). Промежутки между бревнами равны половинѣ толщины бревна. Бревна укрѣпляются посредствомъ *шпонокъ* (*в*), расположенныхъ на разстояніи одной сажени. Соединеніе или сопряженіе бревенъ по длинѣ ихъ (*с*) необходимо располагать въ *перемежку*.

Сопряженіе лежней продольныхъ стѣнъ съ лежнями поперечныхъ наружныхъ стѣнъ показано на чертежѣ (11), а также и сопряженіе лежней внутреннихъ поперечныхъ стѣнъ.

Ростверкъ.

Ростверкъ состоитъ изъ поперечныхъ и продольныхъ брусьевъ, а иногда, кромѣ того, изъ досчатой настилки,

покрывающей продольные брусья для достиженія правильной осадки зданія.

При кладкѣ ростверка слѣдуетъ прежде всего выровнять подошву совершенно горизонтально, потомъ положить поперечины перпендикулярно къ направленію стѣнъ, въ разстояніи одна отъ другой отъ $1^1/_2$ до 2-хъ аршинъ, наблюдая, чтобы верхнія ихъ грани были въ одной горизонтальной плоскости. На поперечники, концы которыхъ обыкновенно выходятъ за предѣлъ фундаментовъ стѣнъ, кладутъ по направленію стѣнъ *продольные брусья* или *прогоны*, разстояніе между которыми допускается отъ 1 до $1^1/_4$ аршина.

Разстояніе между продольными брусьями не должно быть болѣе измѣренія камней, которые предполагается употребить на кладку перваго ряда фундамента, въ противномъ случаѣ необходимо будетъ настлать поверхъ ростверка досчатый полъ.

Поперечины и продольные брусья сопрягаются вырубками такъ, чтобы нижняя грань прогона пришлась на половину высоты поперечинъ; это достигается тѣмъ, что въ обоихъ брусьяхъ вынимаются гнѣзда въ полъ-дерева глубиною (ч. 12, л. I). Всего лучше вырубать поперечины нѣсколько менѣе чѣмъ въ полъ-дерева и оставлять продольные брусья почти цѣлыми.

Бревна употребляются толщиною въ 6 или 7 вершковъ и обтесываются на всѣ четыре канта, такъ какъ при такой обдѣлкѣ бревенъ значительно легче производить правильное сопряженіе. Прогоны сопрягаются по своей длинѣ между собою въ полъ-дерева или зубомъ (ч. 13, л. I) и сопряженія должны лежать на поперечинѣ. Промежутки между брусьями ростверка должны быть плотно заполнены и затрамбованы щебнемъ или глиною. На чертежѣ (14, л. I) показано соединеніе прогоновъ поперечныхъ стѣнъ съ продольными. При углахъ строенія рост-

верки обѣихъ стѣнъ выдаются нѣсколько въ наружную сторону зданія, чѣмъ достигается одинаковое давленіе на подошву какъ подъ стѣнами вообще, такъ и подъ углами двухъ встрѣчающихся стѣнъ (ч. 15, л. I).

Укрѣпляя подошву зданія лежнями или ростверкомъ, необходимо наблюдать, чтобы они были заложены на глубинѣ постояннаго водостоя, потому что попеременное дѣйствіе сырости и высыханія въ скоромъ времени разрушаетъ дерево и тогда осадка зданія неизбѣжна.

Нужно стараться избѣгать въ первомъ ряду фундаментной кладки употребленія известковаго раствора и вообще заливать щебень известковымъ растворомъ въ промежуткахъ между брусьями, такъ какъ известь, прикасаясь къ дереву, вредно дѣйствуетъ на его прочность.

Сваи.

Сваи по роду матерьяла бываютъ деревянныя и металическія (желѣзныя и чугунныя).

Деревянныя сваи раздѣляются на *грунтовыя*, которыя совершенно забиваются въ грунтъ и *длинныя*, которыя выступаютъ надъ поверхностью.

Сваи раздѣляются еще на *отдѣльныя*, если онѣ забиваются независимо одна отъ другой, и *шпунтовыя* или *сплошныхъ рядовъ*, если онѣ составляютъ сплошной рядъ.

Сваи приготовляются преимущественно изъ сосноваго здороваго лѣса. Бревна должны быть совершенно прямыя; съ нихъ счищаютъ кору и конецъ немного заостриваютъ. Длина ихъ бываетъ не болѣе 5-ти сажень, ширина отъ 6-ти до 8-ми вершковъ.

Сваи вообще забиваются ударами тяжелаго тѣла. Производство ударовъ совершается тремя способами: ручною бабою, ручнымъ копромъ и механическимъ копромъ.

Ручная баба употребляется только при незначитель-

ной длинѣ свай и при некрѣпкихъ грунтахъ и исключительно при постройкѣ какихъ-нибудь временныхъ приспособленій. Самый простой образецъ слѣдующій (ч. 1, л. II): берутъ отрубокъ бревна толщиною въ 6 или 8 вершковъ, длиною въ 3 фута и къ нему придѣлываютъ ручки, причемъ располагаютъ ихъ одну ниже другой; подобное устройство не совсѣмъ практично, потому что рабочіе скоро устаютъ и самый размахъ рабочихъ не идетъ въ пользу дѣла. На чертежѣ (2, л. II) показано другое устройство ручекъ, что нѣсколько удобнѣе. Оба эти образца представляютъ ту выгоду, что ихъ всегда и вездѣ возможно легко устроить при самыхъ незначительныхъ средствахъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ при употребленіи подобнаго рода бабъ является то неудобство, что удары очень рѣдко слѣдуютъ такъ, чтобы продольная ось бабы совпадала съ продольной осью самой сваи,—поэтому при ударахъ происходитъ большая потеря живой силы; этотъ недостатокъ устраняется тѣмъ, что высвѣрливаютъ вдоль всей бабы трубу или отверстіе (ч. 3, л. II), а на сваю вгоняется желѣзный шестъ и тогда удары будутъ направлены совершенно вертикально. Если необходимо забивать сваи большихъ размѣровъ, то прибѣгаютъ къ ручнымъ и машиннымъ копрамъ. Назначеніе копра слѣдующее: 1) онъ долженъ сохранять правильное направленіе сваи, 2) коперъ долженъ способствовать въ подъемѣ бабы и производствѣ ударовъ и 3) коперъ служитъ также для подъема самыхъ свай. Коперъ есть снарядъ легко разбираемый и передвигаемый и устраивается слѣдующимъ образомъ (ч. 4, л. II): сбивается изъ брусьевъ четыреугольная рама, на раму кладутъ двѣ поперечныя подушки (a a), на подушкахъ устанавливаются направляющіе брусья (b b) вертикально и для того, чтобы они сохраняли постоянное положеніе, они сверху соединяются насадкою (c), съ боковъ подпираютсю раскосами (d d), съ заднихъ сторонъ также дву-

мя раскосами (е е), между которыми устраивается лѣстница, ведущая къ верхнимъ оконечностямъ, направляющимъ стоекъ, гдѣ прикрѣпляютъ *шкиву* (колесо) (f); кромѣ того съ одной стороны верхней насадки устраиваютъ блокъ (g).

Черезъ шкиву перебрасываютъ канатъ (лопарный канатъ), къ нему придѣлываютъ нѣсколько короткихъ концовъ, называемыхъ *кошками*, къ лопарному канату привязываютъ чугунную бабу (h).

Вѣсъ бабы измѣняется отъ 15-ти до 40 пудовъ и обыкновенно принимается расчетъ, чтобы вѣсъ бабы равнялся вѣсу самой сваи и не въ какомъ случаѣ былъ не легче; баба можетъ быть тяжелѣе сваи, но опять—слишкомъ тяжелая баба разбиваетъ сваю.

По числу пудовъ бабы и назначаютъ число рабочихъ для ея подъема. Подъемъ производится съ помощью лопарнаго каната и кошекъ; на каждую кошку ставятъ по нѣсколько человѣкъ. Кромѣ рабочихъ при свайной бойкѣ (при копрѣ) находятся еще два закоперщика, которые должны руководить производствомъ забивки, т. е. должны смотрѣть: 1) чтобы свая приходилась на назначенномъ для нея мѣстѣ, 2) чтобы свая забивалась прямо безъ отклоненія отъ вертикальнаго направленія, 3) они должны командовать рабочимъ, чтобы дѣйствіе послѣднихъ происходило въ тактъ, и смотрятъ за углубленіемъ сваи; закоперщики должны наблюдать также за цѣлостью копра, каната и шкивы и наконецъ, какъ одна изъ важныхъ обязанностей закоперщиковъ—это то, что при подъемѣ бабы до верху, во время установки новой сваи, баба была-бы подперта *подстрѣлиною*, которая дѣлается изъ 4-хъ дюймоваго въ квадратѣ бруса. Отъ несоблюденія послѣдней предосторожности очень часто происходили несчастные случаи и смотритель работъ привлекался къ отвѣтственности.

Что касается до устройства механическихъ копровъ,

то замѣтимъ, что всѣ вообще, какой-бы системы они не были, должны обязательно имѣть нижнюю раму, вертикальныя направляющія, необходимое число подкосовъ для удержанія вертикальныхъ стоекъ, лѣстницу и т. д., словомъ, вся разница ихъ отъ ручнаго копра состоитъ въ томъ, что вмѣсто лопарныхъ канатовъ, существующихъ въ ручныхъ копрахъ для подъема бабы, въ механическихъ копрахъ устраивается особый механическій подъемъ, о которомъ мы здѣсь не будемъ распространяться. Механическій коперъ придуманъ съ цѣлью удешевленія работы: вмѣсто 30—40 человѣкъ съ двумя закоперщиками, выставляемыми при ручномъ копрѣ, при механическомъ потребуется отъ 4-хъ до 6-ти человѣкъ съ двумя закоперщиками.

Ударъ при механическомъ копрѣ слѣдуетъ очень медленно, но вмѣстѣ съ тѣмъ ударъ имѣетъ гораздо большую живую силу, свая быстрѣе углубляется и можно было-бы подумать, что медленность ударовъ вознаграждается быстротой углубленія; на дѣлѣ однако оказывается, что вообще, хотя забивка сваи обходится дешевле,—она гораздо медленнѣе и при томъ если принять въ расчетъ болѣе сложное устройство механическаго копра, затрудненіе въ починкѣ механическихъ частей, то польза употребленія механическихъ копровъ—сомнительна. Преимущество ручнаго копра заключается въ томъ, что устройство его очень простое, вездѣ его возможно сдѣлать и починка его не представляетъ никакихъ затрудненій. При ручномъ копрѣ работа идетъ гораздо быстрѣе и потому вообще можно сказать, что полезнѣе употреблять ручной коперъ во всѣхъ случаяхъ, когда требуется быстрота работы, а механическій—тамъ, гдѣ это условіе не главное и гдѣ вообще свайную бойку предполагается производить не въ большомъ количествѣ.

Свая забивается съ цѣлью передавать грузъ строенія на болѣе плотный материчный слой, или чтобы уплотнить

грунтъ, прорѣзываемый слоями, причемъ объемъ грунта болѣе сжимается и на столько-же, понятно, уплотняется.

Наблюденія и практика при сооруженіи большихъ построекъ привели къ слѣдующему: чтобы считать сваю достаточно прочно вбитой для выдерживанія постояннаго груза въ 1500 пудовъ необходимо, чтобы свая отъ 10 ударовъ бабою, вѣсомъ въ $36^1/_2$ пудовъ, при высотѣ паденія боя въ 12 футовъ, осѣла на 4 линіи. Подобное условіе принимается при употребленіи механическаго копра; при ручномъ-же копрѣ необходимо, чтобы при вѣсѣ бабы въ $36^1/_2$ пудовъ, при высотѣ паденія въ 4 фута, отъ 30 ударовъ свая осѣла на ту-же глубину 4 линіи.

Въ Англіи при постройкѣ доковъ, гдѣ на каждую сваю приходилась нагрузка въ 1650 пудовъ, забивали сваю до тѣхъ поръ, пока отъ 30-ти ударовъ, при высотѣ паденія бабы въ 6 футовъ, вѣсомъ въ 40 пудовъ, сваи уходили только на $1^1/_2$ дюйма въ грунтъ.

Вообще данныя сопротивляемости сваи весьма различны, общаго правила для этого сопротивленія дать нельзя и всегда необходимо соображаться съ свойствами грунта; особенной осторожности требуетъ грунтъ, содержащій въ себѣ много глинистыхъ частицъ.

Опредѣленіе сопротивленія сваи.

Способъ опредѣленія сопротивленія сваи состоитъ въ томъ, что изъ общаго механическаго уравненія для какого-нибудь принятаго совершенно однороднаго грунта выводится отношеніе между сопротивленіемъ вдавливанія сваи въ землю и работою ударовъ бабы.

Если черезъ Z обозначимъ грузъ предполагаемый на сваю,

h — высоту паденія бабы,

Q — вѣсъ бабы,

g—вѣсъ сваи,

e—углубленіе сваи отъ послѣдняго удара,

K— коефиціентъ благонадежности, который для менѣе важныхъ строеній принимается равнымъ 4, а для болѣе сложныхъ строеній 6,

то получимъ $Z = \frac{h\,Q^2\,g}{K\,e\,(Q+g)^2}$ — выраженіе для большаго груза, который свая можетъ выдержать.

Эту формулу можно упростить, предполагая, что $Q = g$, т. е. что вѣсъ бабы равенъ вѣсу самой сваи.

Получимъ: $Z = \frac{h.\,Q^2\,Q}{K.\,e\;2\,Q^2} = \frac{h.\,Q^3}{4e.4Q^2} = \frac{h.\,Q}{16\,e}$ . . . (а).

Если возьмемъ коефиціентъ благонадежности равнымъ 6, то получимъ $Z = \frac{h.\,Q}{24\;e.}$

Формулѣ $\frac{h.\,Q}{K\;e}$ можно придать еще другой видъ, измѣняя значеніе e; это значеніе опредѣляется гораздо точнѣе, если оно выводится какъ среднее число, или говоря иначе, если e разсматривать какъ результатъ средняго углубленія отъ нѣсколькихъ ударовъ, положимъ n ударовъ; въ практикѣ n измѣняется въ предѣлахъ отъ 20 до 30 и слѣдовательно, вводя вмѣсто e $\frac{e}{n}$ въ формулу Q, получимъ: $Z = \frac{n\;h\;Q}{K.\;e}$

Эту формулу можно вывести другимъ путемъ, а именно: сравнивая работу бабы съ работою сопротивленія грунта и приравнивая работу бабы къ сопротивленію грунта.

Положимъ послѣ n ударовъ (ч. 5, л. II) бабою Q, падающею съ высоты h, свая углубляется на длину e. Работою силъ называется произведеніе напряженія силъ на пройденное пространство; въ данномъ случаѣ работа бабы

при n ударахъ будетъ выражаться n Q h, гдѣ Q h—работа каждаго удара; сопротивленіе грунта пусть будетъ Z; сопротивленіе сваи обнаружится во время производства пространствомъ e и слѣдовательно работа сопротивленія грунта выразится черезъ Z. e; но такъ какъ дѣйствіе и противодѣйствіе равны, или такъ какъ работа дѣйствующей силы равняется сопротивленію, то получимъ слѣдующее равенство:

$$Z\ e = n\ Q\ h$$

Откуда $Z = \frac{n\ Q\ h}{K.\ e}$, при чемъ вводимъ коефиціентъ K, который измѣняется въ данномъ случаѣ отъ 16 до 24, смотря по важности строенія.

О забивкѣ свай.

Когда коперъ установленъ совершенно вертикально, баба подымается до самого верха, причемъ она поддерживается не только лопарнымъ канатомъ, но и подстрѣлиною, тогда подносится слѣдующая свая на мѣсто; ее подымаютъ съ помощью блока, прикрѣпленнаго къ верхней перекладинѣ копра и передвигаютъ подъ бабу, между направляющими. Сваю опускаютъ остріемъ въ землю очень осторожно. Когда свая установлена вертикально, то, снявъ подстрѣлины изъ-подъ бабы и распредѣливъ рабочихъ, дѣйствующихъ лопарнымъ канатомъ, по командѣ медленно опускаютъ бабу на сваю.

Отъ опущенія бабы на сваю, свая, смотря по свойству грунта, болѣе или менѣе углубляется въ грунтъ; затѣмъ слѣдуетъ нѣсколько очень легкихъ ударовъ бабою, причемъ баба подымается отъ $1/2$ до 1 фута; постепенно бабу подымаютъ выше и когда высота паденія ея доходитъ до $3\,1/2$ футовъ, то начинается расчетъ *залоговъ*.

Залогъ есть извѣстный періодъ времени, въ которомъ

производится извѣстное число ударовъ, и обыкновенно число это измѣняется отъ 25 до 30.

Во время залога два закоперщика управляютъ всѣмъ дѣломъ.

Забивка свай сопровождается нѣкоторыми явленіями. Очень часто случается, что голова сваи разбивается, тогда свая выдергивается и ее замѣняютъ новой; другое явленіе это то, что свая, шедшая довольно хорошо, вдругъ останавливается, что происходитъ весьма часто отъ 2-хъ причинъ: разъ отъ того, что свая попала на камень и если при этомъ свая была забита не глубоко (аршина на 3), то она вытаскивается и камень этотъ вырываютъ, если-же свая была забита глубиною до 2-хъ сажень, то она часто вытаскивается и камень стараются раздробить особыми желѣзными орудіями. Бываютъ-же случаи, когда свая останавливаетъ на болѣе значительной глубинѣ, тогда не приступаютъ къ выдергиванію сваи. а дадутъ сваи, какъ говорятъ, успокоиться. Отъ неправильной установки сваи происходитъ несовпаденіе центра боя съ осью сваи; отъ этого происходитъ такое сильное содраганіе сваи, что она останавливается и послѣ нѣкотораго времени (черезъ $1/2$ часа или 1 часъ), если ее опять подвергать ударамъ, снова углубляется.

Рабочій журналъ свайной бойки.

Для того, чтобы имѣть всѣ свѣдѣнія относительно забивки свай, каждый производитель работъ ведетъ рабочій журналъ, въ которомъ главнымъ образомъ содержатся слѣдующія данныя: вѣсъ бабы, высота ея паденія, величина углубленія свай во время различныхъ залоговъ и особыя замѣчанія, гдѣ записываются всѣ явленія со сваями во время ихъ забивки (ч. 6, л. II). Такимъ образомъ въ журналѣ сосредоточиваются всѣ свѣдѣнія для опредѣленія об-

щаго сопротивленія сваи, или, такъ сказать, среднее ихъ сопротивленіе. Для этого слѣдуетъ сложить всѣ углубленія свай при послѣднемъ залогѣ и сумму всѣхъ этихъ сопротивленій раздѣлить на число свай,

Распредѣленіе свай.

Есть два способа распредѣленія свай подъ сооруженіемъ. Ихъ распредѣляютъ или параллельными рядами (ч. 7, л. II), или въ шахматномъ порядкѣ (ч. 8, л. II).

Первый способъ имѣетъ преимущество во 1-хъ потому, что самая разбивка проще и во 2-хъ, если требуется устройство ростверка, то расположеніе его не представляетъ никакихъ затрудненій. Что касается сопротивленія свай, то конечно оно одно и то-же въ обоихъ случаяхъ, если только пространство онѣ занимаютъ одинаковое.

Положимъ, что монументъ вѣситъ 80000 пудовъ и основаніе его имѣетъ въ квадратѣ 28 футовъ (ч. 9, л. II). Вѣсъ бабы 25 пудовъ, высота паденія 4 ф., число ударовъ 30, углубленіе сваи при послѣднихъ 30-ти ударахъ $2^1/_2$ дюйма; тогда свая, по вышеизложенной формулѣ, въ состояніи держать постояннаго груза:

$$Z = \frac{25.\ 30.\ 4.\ 12}{24,\ 2,\ 5}$$ (принимая коефиціентъ благонадежности = 24);

откуда Z=600 пудовъ.

Раздѣливъ вѣсъ всего памятника на возможную нагрузку на каждую сваю, получимъ число свай:

$$\frac{80000}{600} = 133 \text{ свай.}$$

Такъ какъ основаніе памятника квадратъ, то, извлекая квадратный корень изъ 133, получимъ число рядовъ свай:

$$\sqrt{133} = 12 \text{ рядовъ.}$$

Фундаменты.

Собравъ свѣдѣнія о грунтѣ, на которомъ должно произвести постройку, и укрѣпивъ его, если окажется надобность, искусственнымъ образомъ, приступаютъ къ заполненію вырытыхъ земныхъ слоевъ подъ предполагаемыя стѣны зданія. Каменная масса,заполняющая негодные слои земли отъ уровня ея до естественнаго благонадежнаго или искусственно укрѣпленнаго грунта и передающая грузъ всего строенія на естественный, или искусственно укрѣпленный грунтъ, называется фундаментомъ.

Фундаменты бываютъ:

1) *Только подъ стѣнами зданія* и тогда понятно фундаменты принимаютъ форму расположенія каменныхъ стѣнъ предполагаемаго сооруженія.

2) Фундаменты *сплошные*, т. е. когда они составляютъ одну сплошную массу подъ цѣлымъ строеніемъ.

3) Фундаменты *въ видѣ столбовъ*, соединенныхъ между собою арками и просто въ видѣ отдѣльныхъ столбовъ подъ деревянныя зданія.

Фундаменты въ видѣ стѣнъ.

Размѣры фундаментовъ зависятъ отъ вѣса стѣнъ, отъ ширчны ихъ и отъ матерьяла изъ котораго они производятся. Верхняя ширина фундамента прямо зависитъ отъ требуемой толщины стѣнъ, нижняя же его ширина или равна верхней ширинѣ его, или устраивается нѣсколько шире, съ цѣлью уменьшенія давленія строенія на каждую единицу площади его основанія (на 1 кв. дюймъ). Помимо этого, уширеніе фундамента часто вызывается и отъ другихъ причинъ. Такъ напр. фундаментыочень часто устраиваются изъ бутовой кладки, которая значительно уступаетъ въ прочности правильной кладкѣ стѣнъ, поэтому уменьшеніе силы фундамента отъ неправильной (бутовой) кладки должно быть замѣнено болѣе значительными его размѣрами.

Высота фундамента или глубина его зависитъ отъ глубины твердаго слоя грунта и отъ высоты подвальныхъ помѣщеній, требуемыхъ для строенія. При этомъ подошва строенія должна лежать ниже основанія подваловъ не менѣе какъ на 1 аршинъ.

По выведеніи фундамента до поверхности земли, приступаютъ къ провѣркѣ разбивки стѣнъ, такъ какъ во время производства фундаментовъ, въ виду затруднительности кладки, могутъ вкрасться нѣкоторыя неточности въ направленіи предполагаемыхъ стѣнъ. По провѣркѣ послѣднихъ, переходя къ кладкѣ самыхъ стѣнъ, дѣлается фундаментный обрѣзъ. Обрѣзъ этотъ есть ничто иное, какъ переходъ отъ ширины фундаментовъ къ ширинѣ стѣнъ. Онъ дѣлается обыкновенно съ обѣихъ сторонъ и, въ случаѣ устройства подваловъ, обрѣзъ съ внутреннѣй стороны дѣлается на уровнѣ пола подвальнаго помѣщенія (ч. 1. л. III).

Переходя къ видамъ боковыхъ сторонъ фундаментныхъ стѣнъ, скажемъ еще нѣсколько словъ относительно величины нижней ширины фундаментовъ. На практикѣ обыкновенно уширеніе принимается отъ $1\frac{1}{2}$ до 3 разъ болѣе ширины стѣнъ у фундаментовъ, но тутъ играетъ большую роль самая вышина фундаментныхъ стѣнъ, такъ какъ въ случаѣ сильнаго отклоненія боковыхъ стѣнокъ отъ вертикальнаго направленія могутъ произойти трещины въ самыхъ откосахъ, и даже отдѣленіе отъ середины фундамента и тогда понятно увеличеніе нижней ширины фундамента не будетъ соотвѣтствовать своему назначенію; для предупрежденія послѣдняго необходимо наблюдать, чтобы боковыя стѣнки фундамента были наклонены къ отвѣсной линіи подъ угломъ отъ 25° до 35° (ч. 2. л. III). Такъ какъ для правильнаго устройства боковыхъ наклонныхъ граней фундамента потребуется самая тщательная притеска камней, то обыкновенно устраиваютъ боковыя стѣны въ видѣ уступовъ, причемъ вышина каждаго уступа не дѣлается

выше одного ряда камней изъ которыхъ производится кладка фундамента. Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что боковыя стѣнки фундаментовъ могутъ быть трехъ видовъ:

1) стѣны въ видѣ вертикальной плоскости, тогда когда не требуется особеннаго увеличенія нижней ширины и когда высота фундаментовъ небольшая;

2) въ видѣ наклонной плоскости и

3) въ видѣ уступовъ.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда свойство грунта требуетъ значительнаго увеличенія нижней ширины фундамента, то полезнѣе устраивать сплошные фундаменты подъ всѣмъ зданіемъ.

Всѣ эти уширенія фундаментовъ одинаково съ обоихъ сторонъ устраиваются въ томъ случаѣ, когда на стѣны дѣйствуютъ только однѣ вертикальныя усилія и стѣны не подвержены никакимъ боковымъ давленіямъ. Если-же стѣны помимо этихъ вертикальныхъ усилій терпятъ еще нѣкоторыя горизонтальныя распоры, какъ напр. при устройствѣ сводовъ, упирающихся на эти стѣны, которыя стремятся опрокидывать ихъ въ ту или другую сторону, то видъ фундаментовъ нѣсколько измѣняется.

При существованіи горизонтальныхъ усилій, дѣйствующихъ въ одну наружную сторону, откосы фундаментовъ дѣлаются только съ наружной стороны и тѣмъ увеличиваютъ сопротивленіе опрокидывающей горизонтальной силы (ч. 3, л. III).

Если на стѣнки фундаментовъ дѣйствуетъ какой-либо напоръ съ внѣшней стороны, какъ напримѣръ земляная насыпь, то откосъ въ фундаментахъ устраивается съ внутренней стороны (ч. 4, л. III).

Наконецъ откосъ съ одной стороны устраивается въ тѣхъ случаяхъ, когда зданіе примыкаетъ непосредственно къ сосѣднему и тогда, конечно, другая сторона фундамента должна представлять вертикальную плоскость (ч. 5, л. III).

Сплошные фундаменты.

Сплошные фундаменты обходятся очень дорого и потому къ нимъ прибѣгаютъ при очень большихъ постройкахъ и при сжимаемыхъ грунтахъ. Фундаменты эти устраиваются или изъ камня правильныхъ формъ, или изъ бутовой кладки. Прибѣгаютъ иногда къ устройству бетонныхъ фундаментовъ, причемъ толщина бетоннаго слоя зависитъ отъ груза строенія, и во всякомъ случаѣ не менѣе какъ $^1/_2$ аршина толщиною. Бетонные фундаменты могутъ представлять собою всю массу, или-же дѣлаютъ одинъ только низшій слой, а остальную часть фундаментной массы устраиваютъ изъ каменной кладки. Бетонные фундаменты полѣзно устраивать при всѣхъ грунтахъ, такъ какъ онъ достаточно проченъ и въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ нѣтъ постояннаго присутствія сырости. Способъ устройства бетонныхъ фундаментовъ не представляетъ особенныхъ затрудненій. Предварительно выкапываютъ рвы, причемъ бока рвовъ стараются дѣлать по возможности вертикальные, затѣмъ бетонъ набрасываютъ и тщательно утрамбовываютъ. Достаточно набрасывать бетонъ на 1 футъ на утрамбованный уже слой и снова производить утрамбовку, стараясь дѣлать по возможности горизонтальными каждые слои. Если грунтъ не позволяетъ дѣлать рвы съ правильными боками, то выкапываютъ ровъ гораздо шире, чѣмъ требуетъ ширина бетонной стѣны и устраиваютъ изъ дерева правильныя бока, которые снимаютъ по отвердѣніи бетонной массы. Бетонъ приготовляется изъ гидравлическаго раствора и щебня или хряща. По отвердѣніи онъ представляетъ сплошную каменную массу.

Прежде чѣмъ перейти къ изложенію способовъ каменной кладки скажемъ нѣсколько словъ о растворахъ употребляемыхъ вообще при каменныхъ работахъ. Одна изъ важныхъ частей раствора есть известь.

Известь. Известь добывается изъ известняковъ, отличительныя черты которыхъ слѣдующія: они не чертятъ стекла, при ударѣ о сталь не даютъ искры; облитыя кислотами вскипаютъ. При продолжительномъ накаливаніи известнякъ превращается въ живую или ѣдкую известь, которая носитъ названіе «кипѣлки». При обливаніи кипѣлки водою (на 1 частицу извести 1 часть воды) температура ея повышается, кипѣлка увеличивается въ объемѣ и разсыпается въ порошокъ, называемый гашенною известью или *пушенкою*.

Гашенная известь, смѣшанная съ нѣкоторымъ количествомъ воды, образуетъ *известковое тѣсто*. При переходѣ въ тѣсто живая известь увеличивается въ объемѣ отъ 1$^1/_2$ до 3$^1/_2$ разъ, благодаря этому свойству она носитъ названіе: если увеличивается въ объемѣ въ 2 раза и болѣе—жирной; если-же увеличивается въ объемѣ менѣе чѣмъ въ 2 разо --тощей.

Между тощими известями встрѣчаются, такъ называемые *гидравлическія извести*, имѣющія свойство твердѣть подъ водою, Гидравлическія извести по степени твердости (по отвердѣніи) раздѣляются на *сильныя*, *среднія* и *слабыя*. Тѣсто изъ сильной твердѣетъ напр. 2—5 дней и представляетъ свойства совершенно твердаго камня. Среднія гидравлическія извести въ тѣстѣ твердѣютъ отъ 5—15 дней и по прошествіи полугода получаютъ свойства мягкаго камня, частицъ. Тѣсто изъ слабой извести твердѣетъ отъ 15 до 30 дней и по прошествіи года получаетъ свойство слабаго камня.

Иногда въ известнякѣ бываетъ такъ много глины, что онъ послѣ обжига не гасится, но, обращенный въ порошокъ смѣшанный съ водою, образуетъ тѣсто, быстро твердѣющее подъ водою; такой составъ называется *цементомъ*.

Цементъ.

Цементы раздѣляются на естественные и искусственные.

Изъ натуральрыхъ цементовъ самый общеупотребительный римскій. Искусственный цементъ приготовляется изъ смѣси мелкихъ кусковъ мѣлу и какой-либо жирной глины. Лучшій изъ изкусственныхъ цементовъ есть *Портландскій,* получившій свое названіе отъ сѣрозеленоватаго цвѣта, похожаго на цвѣтъ портландскаго камня. Изъ русскихъ цементовъ отличается цементъ Роше, заводъ котораго на Невѣ.

Бетонъ употребляется въ сооруженіяхъ не какъ связывающее вещество, подобно растворамъ, но какъ самостоятельный матерьялъ.

Растворомъ вообще называется смѣсь изъ извести, песку и воды, а иногда изъ цемента. Смотря потому, будетъ-ли растворъ употребленъ на части сооруженія надводныя или подводныя, составъ растворовъ бываетъ различный. Растворы идущіе на сооруженія на поверхности земли называются воздушными, растворы-же употребляемые для подводныхъ частей строенія называются гидравлическими. Къ гидравлическимъ относится растворъ цементный. Песокъ, примѣшиваемый въ известковое тѣсто, раздѣляетъ слой извести на болѣе тонкіе слои, которые при отвердѣніи раствора не растрескиваются; песокъ, будучи дешевле извести, уменьшаетъ также цѣну раствора.

Количество песку прибавляемаго къ раствору зависитъ отъ свойствъ извести. Обыкновенно на 1 объемъ жирной извести берутъ до 3 объемовъ песку, а для гидравлической извести отъ 1 до $1^1/_2$ объемовъ.

Теперь скажемъ нѣсколько словъ о способѣ приготовленія раствора и испытанія его:

Самый употребительный способъ испытанія есть

слѣдующій: берутъ 10 кирпичей казенной мѣры и связываютъ ихъ приготовленнымъ растворомъ и по прошествіи 3-хъ сутокъ поднимаютъ столбъ за верхній кирпичъ, если онъ отрывается берутъ за второй и т. д. до тѣхъ пока кирпичи останутся связанными при подъемѣ за верхній Хорошій растворъ долженъ поднимать не менѣе 7-ми кирпичей.

Приготовленіе обыкновеннаго воздушнаго раствора производится двумя способами: ручнымъ и машиннымъ.

Ручной способъ заключается въ томъ, что известковое тѣсто перемѣшивается съ пескомъ въ ручномъ творилѣ лопаткой и, по обращеніи смѣси въ однородную массу, употребляется въ дѣло.

Творило есть ничто иное, какъ деревянный ящикъ (чер. 6, л. III) небольшихъ размѣровъ, обыкновенно $1^1/_2$ арш. длины на 1 арш. ширины и глубиною 12 верш.; къ нему придѣланы съ 4-хъ сторонъ ручки для удобнаго передвиженія съ одного мѣста на другое.

Если требуется много раствора, тогда для экономіи во времени и рабочей силы перемѣшиваніе производится машиною, о которой здѣсь мы не станемъ распространяться. Песокъ для обыкновеннаго воздушнаго раствора берется крупный или средней величины.

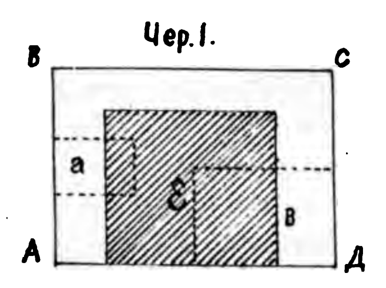
Для гидравлическаго раствора песокъ слѣдуетъ брать мелкій.

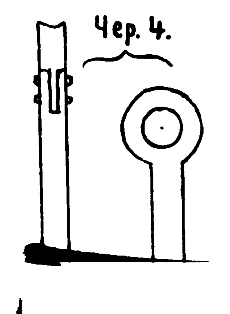
Что касается до способа приготовленія цементнаго раствора, то нужно замѣтить, что вслѣдствіи быстраго твердѣнія, его заготовляютъ въ количествѣ, которое можетъ быть употреблено въ дѣло въ теченіи 15 минутъ.

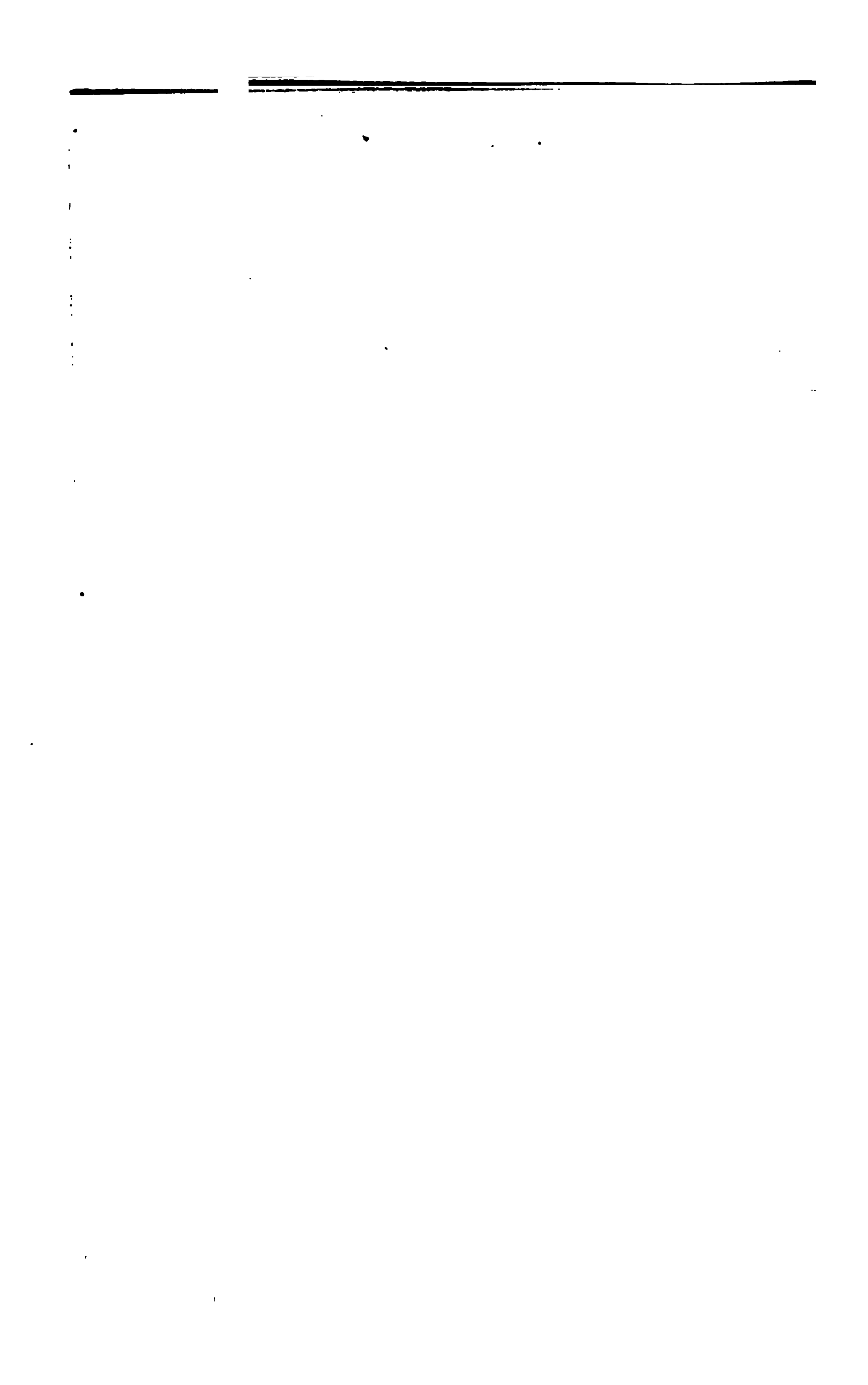
Цементный растворъ можетъ быть съ пескомъ и безъ песку. Для приготовленія раствора безъ песку цементный порошокъ всыпаютъ въ творило, въ которомъ налита вода, до тѣхъ поръ пока при постоянномъ перемѣшиваніи не получится тѣсто надлежащей густоты.

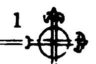
Для приготовленія цементнаго раствора съ пескомъ сначала перемѣшиваютъ въ сухомъ видѣ цементный порошокъ съ пескомъ до тѣхъ поръ, пока не получится однородная смѣсь; затѣмъ ее при постоянномъ перемѣшиваніи всыпаютъ въ ящикъ съ водою, какъ и въ первомъ случаѣ, пока не получится густое тѣсто.

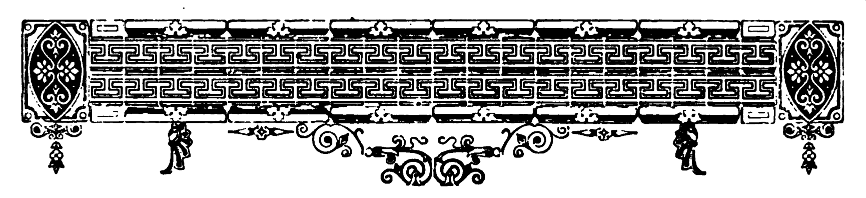
Цементный растворъ обыкновенно приготовляется ручнымъ способомъ. Количество песку для цементнаго раствора не превышаетъ 2-хъ объемовъ порошка.


Чер. 1.
В
С
а
Б
в
А
Д


Чер. 4.







ПИСЬМА

объ археологическихъ развѣдкахъ въ г. Симферополѣ и его окрестностяхъ *).

Письмо I-е.

Крымъ заключаетъ въ своихъ нѣдрахъ столько остатковъ доисторической жизни народовъ и такое богатство памятниковъ интересной его исторической жизни, что обратилъ давно уже на себя вниманіе всѣхъ ученыхъ археологовъ. Многіе изъ нихъ лично производили раскопки въ Крыму, и древности Херсонеса, Керчи, Ѳеодосіи и др. украсили собой Эрмитажъ въ Петербургѣ, Историческій Музей въ Москвѣ, Археологическій музей при университетѣ св.

---

*) Въ концѣ прошлаго 1886 года періодическая печать Новороссіи извѣстила интересующихся русской археологіей лицъ о весьма интересныхъ раскопкахъ въ окрестностяхъ Симферополя, на мѣстѣ древняго *Неаполиса*, предпринятыхъ по иниціативѣ г. директора Симферопольской гимназіи Г. Н. Тимошевскаго и веденныхъ мѣстнымъ обществомъ любителей древности. Великое значеніе археологіи для *науки искусства*, составляющей главную задачу и цѣль предлагаемаго вниманію публики настоящаго изданія, побудило Редакцію его обратиться къ уважаемому секретарю общества *Хрисанѳу Петровичу Ящурджинскому* съ просьбой не отказать въ постоянныхъ извѣщеніяхъ читателей „Сборника" о результатахъ веденныхъ обществомъ археологическихъ изслѣдованій въ Крыму. Великодушно оказанное г. Ящурджинскимъ вниманіе къ просьбѣ Редакціи и сочувственное отношеніе къ ея задачамъ даютъ ей возможность помѣстить уже въ настоящемъ выпускѣ первое письмо его, за которое она не можетъ не заявить искренней признательности почтенному автору отъ лица искусства и науки.

Редакція Сборника „Изъ міра искусства и науки".
Одесса 1887 г.

Владиміра и Археологическій музей въ Одессѣ. Не меньшее богатство крымскихъ древностей разсѣяно по заграничнымъ археологическимъ музеямъ.

Въ виду того глубокаго интереса, который представляютъ крымскія древности, по иниціативѣ директора Симферопольской гимназіи Гр. И. Тимошевскаго, составилось при гимназіи общество, имѣющее цѣлію производить археологическія раскопки и изслѣдовать древнѣйшія судьбы Таврическаго полуострова. Общество состоитъ по преимуществу изъ учителей мужской и женской гимназій.

Началомъ изслѣдованія послужили искусственныя пещеры, лежащія къ югу отъ Симфер поля и окружающія древній городъ Неаполисъ. Эти пещеры расположены по долинѣ, идущей отъ городскаго фонтана къ военному кладбищу и отдѣляющей цыганскую часть города отъ возвышенія, гдѣ былъ древній городъ. Начинаются пещеры у сѣверо-западной оконечности древняго города и идутъ по обѣ стороны долины. Въ настоящее время почти всѣ пещеры завалены землею и заросли травою; три изъ нихъ немного открыты, вѣроятно размыты водою, о существованіи нѣкоторыхъ можно предположить только по особому виду травы, которой пещеры выдѣляются. По этимъ признакамъ въ настоящее время можно ихъ насчитать до двѣнадцати, да съ восточной стороны Неаполиса виднѣются три полузасыпанныя пещеры.

Одна изъ пещеръ была расчищена. Выборъ палъ на пещеру, выдающуюся изъ среды другихъ нѣкоторой претензіей на щегольство, выразившееся въ разныхъ фигурныхъ украшеніяхъ. Расчистку произвели 22 октября 1886 года ученики старшихъ классовъ гимназіи подъ руководствомъ преподавателя Х. Ящуржинскаго.

По расчисткѣ оказалось, что это пещера почти квадратная: задняя стѣна ея имѣетъ въ длину 4 аршина 6 вершковъ, правая стѣна — 4 арш. 6 вершк., лѣвая стѣна — 4 арш. 1 верш.; высота пещеры 1 аршинъ 10 вершковъ. Подъ потолкомъ на правой и задней стѣнѣ идетъ карнизъ, состоящій изъ геометрическихъ фигуръ въ средне-азіатскомъ вкусѣ; ширина карниза отъ 6 до 10 вершковъ;

на лѣвой стѣнѣ карнизъ тоже, вѣроятно, существовалъ, но стертъ отъ времени или отъ другихъ причинъ. Внизу, у задней стѣны находится невысокая ступень; вверху, въ задней стѣнѣ есть небольшая четырехъ-угольная ниша. Потолокъ пещеры закопченъ дымомъ. Въ землѣ, которая находилась въ пещерѣ, найдены разныя металлическія вещи, которыя изобличали, что эту пещеру впослѣдствіи избрали себѣ пріютомъ цыганы. Затѣмъ 26 октября и 2-го ноября расчищены были еще двѣ пещеры, въ которыхъ найдены были человѣческіе скелеты. Очевидно, что эти пещеры служили погребальными склепами. Устройствомъ своимъ онѣ напоминаютъ погребальные склепы, открытые гр. Уваровымъ въ Херсонесѣ.

Раскопки на мѣстѣ древняго кладбища въ деревнѣ Біюкъ-Янкоѣ.

Въ горной деревнѣ Біюкъ-Янкоѣ, лежащей въ 16-ти верстахъ къ югу отъ Симферополя, произведены были 9-го ноября 1886 г. археологическія раскопки директоромъ гимназіи Гр. Тимошевскимъ, преподавателемъ Ящуржинскимъ, секретаремъ духовной консисторіи Гроздовымъ и дворяниномъ Черивко.

Предметомъ изслѣдованія было кладбище, находящееся къ западу отъ деревни. Кладбище представляетъ нѣсколько разбросанныхъ могилъ особаго устройства. Большая плита пудовъ 200—300 вѣсомъ, въ 1 сажень длины, аршина 2 ширины и болѣе 1/4 аршина толщины, покрываетъ могилу. Вокругъ плитъ въ формѣ круга или четыреугольника, въ діаметрѣ отъ 4 до 5 арш., каменная ограда. Ограды эти не совсѣмъ сохранились: онѣ полуразрушены.

Въ этотъ разъ открыты были три могилы; изъ нихъ одна большая и двѣ малыя. Большая до 1 сажени длины, 1 1/4 арш. ширины и 2 1/4 арш. глубины; меньшія до 2 арш. длины, 1 1/4 арш. ширины и 1 3/4 арш. глубины.

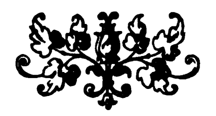
Каждая могила представляетъ родъ каменнаго ящика, устроеннаго слѣдующимъ образомъ: 4 каменныя плиты

впущены въ землю до каменнаго грунта и сверху накрыты каменной глыбой. Положеніе могилъ такое: однѣ меньшія на юго-востокъ, большія на сѣверо-востокъ.

Подъ плитами вся могила засыпана землею. При разрытіи не найдено ни одного цѣльнаго скелета, даже цѣльныхъ костей: все почти обратилось въ прахъ. Въ меньшихъ могилахъ были слѣды скелетовъ по одному, въ большей-же найдено два разбитыхъ черепа, по размѣрамъ: одинъ большой, а другой меньше. Въ верхнихъ слояхъ, на глубинѣ аршина, попадались кости и зубы овцы. Въ большой могилѣ найденъ разбитый кувшинъ, грубой работы, съ незатѣйливыми узорами.

При просѣвкѣ земли найдены а) въ малой могилѣ 3 стеклянныя четырехгранныя пирамидальныя бусы, 13 стеклянныхъ бусъ зеленаго и синяго цвѣта; трехгранный бронзовый наконечникъ стрѣлы; б) въ другой малой могилѣ найдены: 4 стеклянныя бусы очень мелкаго разбора и 2 блестящія изъ неизвѣстнаго металла, очень нѣжныя; 2 кремневые наконечника стрѣлъ, сдѣланные отбивкою; в) въ третьей большей могилѣ найдены 20 осколковъ изъ стекла и неизвѣстнаго состава, 6 цѣлыхъ бусъ, изъ нихъ одна янтарная, одна костяная, остальныя изъ стекла и такъ называемаго египетскаго тѣста; одинъ костяной кружокъ и маленькое черное украшеніе, похожее на башмачекъ; одно кольцо изъ красной мѣди; раковины Индѣйскаго архипелага, служившія размѣнной монетой. Въ этой-же могилѣ найдены кости овцы и кусочки угля.

Всѣ данныя даютъ право заключать, что эти могилы принадлежали Скиѳскому племени.

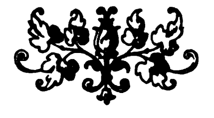


впущены въ землю до каменнаго грунта и сверху накрыты каменной глыбой. Положеніе могилъ такое: однѣ меньшія на юго-востокъ, большія на сѣверо-востокъ.

Подъ плитами вся могила засыпана землею. При разрытіи не найдено ни одного цѣльнаго скелета, даже цѣльныхъ костей: все почти обратилось въ прахъ. Въ меньшихъ могилахъ были слѣды скелетовъ по одному, въ большей-же найдено два разбитыхъ черепа, по размѣрамъ: одинъ большой, а другой меньше. Въ верхнихъ слояхъ, на глубинѣ аршина, попадались кости и зубы овцы. Въ большой могилѣ найденъ разбитый кувшинъ, грубой работы, съ незатѣйливыми узорами.

При просѣвкѣ земли найдены а) въ малой могилѣ 3 стеклянныя четырехгранныя пирамидальныя бусы, 13 стеклянныхъ бусъ зеленаго и синяго цвѣта; трехгранный бронзовый наконечникъ стрѣлы; б) въ другой малой могилѣ найдены: 4 стеклянныя бусы очень мелкаго разбора и 2 блестящія изъ неизвѣстнаго металла, очень нѣжныя; 2 кремневые наконечника стрѣлъ, сдѣланные отбивкою; в) въ третьей большей могилѣ найдены 20 осколковъ изъ стекла и неизвѣстнаго состава, 6 цѣлыхъ бусъ, изъ нихъ одна янтарная, одна костяная, остальныя изъ стекла и такъ называемаго египетскаго тѣста; одинъ костяной кружокъ и маленькое черное украшеніе, похожее на башмачекъ; одно кольцо изъ красной мѣди; раковины Индѣйскаго архипелага, служившія размѣнной монетой. Въ этой-же могилѣ найдены кости овцы и кусочки угля.

Всѣ данныя даютъ право заключать, что эти могилы принадлежали Скиѳскому племени.



БЕРЕГА ЛЫСОГОРА

Снимокъ съ картины художника В. Я. Гороновича.

I премія Имп. общ. поощр. художествъ на конкурсѣ 1885 г. въ С.-Петербургѣ

КЪ ФОТОГРАФІИ

— *„Берега Лысогора"*, снимку съ пейзажа, бывшаго на выставкѣ картинъ художника Гороновича въ Одессѣ (въ мартѣ 1887 г.). **Василій Яковлевичъ Гороновичъ** уроженецъ Борзенскаго уѣзда, Черниговской губерніи, изъ семьи, такъ сказать, потомственныхъ художниковъ: сынъ зодчаго и землемѣра Я. Н. Гороновича (товарища по Нѣжинскому лицею Николая Васильевича Гоголя) и племяникъ извѣстнаго жанриста Востока Россіи, академика Андрея Николаевича Гороновича, уже въ пятидесятыхъ годахъ отличавшагося въ русской школѣ вѣрностью природѣ и неподкупностью въ искусствѣ *). Обнаруживъ еще въ раннемъ дѣтствѣ художественныя дарованія и получивъ образованіе въ Кіевской гимназіи и таксаторскихъ классахъ гражданскаго межеванія, Василій Яковлевичъ уже непосредственно по выходѣ изъ учебнаго заведенія за представленные въ С.-Петербургскую Академію Художествъ рисунки съ гипсовъ удостоенъ былъ диплома на званіе преподавателя въ средне-учебныхъ заведеніяхъ. Преподавательская дѣятельность въ одномъ изъ живописныхъ уголковъ Полтавской губерніи, а впослѣдствіи неразлучное съ занятіями сельскаго хозяина общеніе съ природой рѣшительно привлекли кисть художника къ богатому пейзажу Малороссіи (нѣкоторыя изъ его раннихъ работъ мы встрѣчали въ Кіевѣ у частныхъ лицъ, также,

*) *Рамазановъ* Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. М. 1863 г.

БЕРЕГА ЛЫСОГОРА

Снимокъ съ картины художника В. Я. Гороновича.

I премія Имп. общ. поощр. художествъ на конкурсѣ 1885 г. въ С.-Петербургѣ

КЪ ФОТОГРАФІИ

— „*Берега Лысогора*", снимку съ пейзажа, бывшаго на выставкѣ картинъ художника Гороновича въ Одессѣ (въ мартѣ 1887 г.). **Василій Яковлевичъ Гороновичъ** уроженецъ Борзенскаго уѣзда, Черниговской губерніи, изъ семьи, такъ сказать, потомственныхъ художниковъ: сынъ зодчаго и землемѣра Я. Н. Гороновича (товарища по Нѣжинскому лицею Николая Васильевича Гоголя) и племянникъ извѣстнаго жанриста Востока Россіи, академика Андрея Николаевича Гороновича, уже въ пятидесятыхъ годахъ отличавшагося въ русской школѣ вѣрностью природѣ и неподкупностью въ искусствѣ *). Обнаруживъ еще въ раннемъ дѣтствѣ художественныя дарованія и получивъ образованіе въ Кіевской гимназіи и таксаторскихъ классахъ гражданскаго межеванія, Василій Яковлевичъ уже непосредственно по выходѣ изъ учебнаго заведенія за представленные въ С.-Петербургскую Академію Художествъ рисунки съ гипсовъ удостоенъ былъ диплома на званіе преподавателя въ средне-учебныхъ заведеніяхъ. Преподавательская дѣятельность въ одномъ изъ живописныхъ уголковъ Полтавской губерніи, а впослѣдствіи неразлучное съ занятіями сельскаго хозяина общеніе съ природой рѣшительно привлекли кисть художника къ богатому пейзажу Малороссіи (нѣкоторыя изъ его раннихъ работъ мы встрѣчали въ Кіевѣ у частныхъ лицъ, также,

*) *Рамазановъ* Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. М. 1863 г.

помнится, и въ тамошней рисовальной школѣ художника Н. И Мурашко). Представленный г. Горонович емъ на академическую выставку 1882 г. „Хуторъ (послѣ дождя)“ удостоенъ былъ серебряной медали (нынѣ въ одной изъ частныхъ коллекцій столицы, повтореніе на одесской выставкѣ 1887 г.—у г. Поммеръ въ Одессѣ), а выставленные въ 1885 г. на конкурсъ Императ. Общ. Поощр. Художествъ „Берега Лысогора“ получили I-ю премію и весьма похвальныя рецензіи въ столичной прессѣ („Вѣстникѣ Искусствъ“, „Новомъ Времени“ и др.). „Большой пейзажъ, окраина южно-русскаго села съ классической церковкой межъ садовъ, веселою „левадой“ къ первому плану, жаркимъ небомъ и чудной далью съ рѣчкой среди лѣсистыхъ холмовъ полтавскаго ландшафта. Тонкость, изящество и законченность въ исполненіи. Отдѣлка мастерская до мелочей. Видно умѣніе и желаніе писать хорошо, не бравируя жирными и неуклюжими мазками. Лучшія мѣста картины даль и центръ“ („Новое Время“ 1885 г., № 3270, 7 апрѣля. См. статью Р—в—нскаго „Къ исторіи реализма въ пейзажѣ“ „Одесскій Вѣстникъ“ 1887 г., № 60. Картина — оригиналъ собственность г-жи Матвѣевой, повторенія и эскизъ у генер. Полубояринова, гг. Вальтухъ, и Бальцъ въ Одессѣ). Тогда-же на выставкѣ Императорскаго общества поощренія художествъ обратилъ вниманіе знатоковъ и любителей южно-русскаго пейзажа своей высокой поэтичностью и богатымъ воздухомъ весенній разливъ „на Деснѣ“ (нынѣ собственность помѣщика Д. Куликовскаго въ Херсонѣ). Устроенная г. Горонович емъ въ мартѣ мѣсяцѣ этого года въ одесскомъ Биржевомъ Залѣ выставка своихъ произведеній имѣла еще большій успѣхъ. Изъ числа 63-хъ по каталогу померовъ (картины, эскизы, этюды) остались непроданными шесть или семь. Кромѣ упомянутыхъ „Хутора“, „Лысогора“ и „Десны“—выдающимися были: „У лѣснаго озерца“ (№ 6, въ картинной галереѣ гр. Толстаго въ Одессѣ), „Зимнее утро“ (№ 10, въ коллекціи Григ. Григ. Маразли тамъ-же), „Туманъ“ (№ 24, у г. В. Параскевы, повтореніе у гр. Толстаго—тамъ-же), „Малороссійскій пейзажъ“ (№ 2, у княжны Львовой, тамъ-же), „Дѣдова хата“ (№ 35, у г. А. Поммеръ), „Раннее утро“ (№ 46, у г. Вальтухъ), „Передъ грозой“ (№ 15, у г-жи Ляшевской), „Мельница вечеромъ“ (№ 53, у нея-же, эскизъ у барона Мейндорфа—въ Одессѣ), „Въ запущенномъ саду“ (№ 48, у г. Шапошникова—тамъ-же), „На Днѣпрѣ“ (№

56, у г-жи Червенъ-Водали-Нерода—тамъ-же), „Вечеръ“ (№ 4. у г-жи В. Куликовской въ Херсонѣ), „Покинутая хатка“ (№ 53) и особенно „Видъ съ горы въ полдень“ (№ 28, оригиналъ оставленъ художникомъ для столичной выставки, эскизъ у барона Мейндорфа); нѣсколько крымскихъ и морскихъ ландшафтовъ, какъ результатъ поѣздки г. Гороновича осенью 1886 г. въ Тавриду — напр.: „Сакля“ (№ 50, у г. Вальтухъ), „Крымскій видъ“ (№ 18, у г-жи Павловой), „У моря“ (№ 1), „Морской видъ“ (№ 5, собств. г. Дорвойдта), этюды „Аю-Дагъ“, „Чертовы пальцы“, „Мердвенъ“ и др. у разныхъ лицъ въ Одессѣ, Херсонѣ, Кіевѣ и проч. Этюды и эскизы проданы всѣ.

Въ общемъ техника во вкусѣ французскихъ пейзажистовъ. Картины колоритны и тона гармоничны. Строго выдержана воздушная и линейная перспективы. Рисунокъ добросовѣстенъ и строгъ: породы деревьевъ узнаются сразу. Многія картины безспорно свидѣтельствуютъ о художественной плодовитости и талантѣ художника *). Во всякомъ случаѣ одесской публикѣ остается лишь благодарить его за эстетическое оживленіе весенняго сезона (что впрочемъ весьма энергически и заявлено, хотя-бы ужъ значительностью цифры самихъ посѣтителей выставки) и быть признательной въ то-же время гг. представителямъ города и Совѣту Общества Изящныхъ Искусствъ, оказавшимъ свое просвѣщенное содѣйствіе въ предоставленіи помѣщенія и необходимыхъ аксессуаровъ для выставки.

Въ настоящее время г. Гороновичъ у себя въ деревнѣ (Тарасово, Остерскаго уѣзда, Черниговской губерніи), гдѣ, какъ мы слышали, интересы плуга и косы столь-же близки сердцу художника, какъ его кисть и палитра. Будемъ надѣяться, что плоды первыхъ не лишатъ русское искусство возможности получать отъ г. Гороновича еще новые вклады — какъ результатъ продукціи вторыхъ.

---

*) Снимки съ нѣкоторыхъ изъ нихъ думаемъ помѣстить въ дальнѣйшихъ выпускахъ „Сборника“, лишь только получимъ на то разрѣшеніе отъ г. Гороновича. *Ред.*

Свирѣль.

(Памяти 50-лѣтней годовщины смерти А. С. Пушкина).

Въ младенчествѣ моемъ она *) меня любила
И семиствольную цѣвницу мнѣ вручила
А. Пушкинъ.

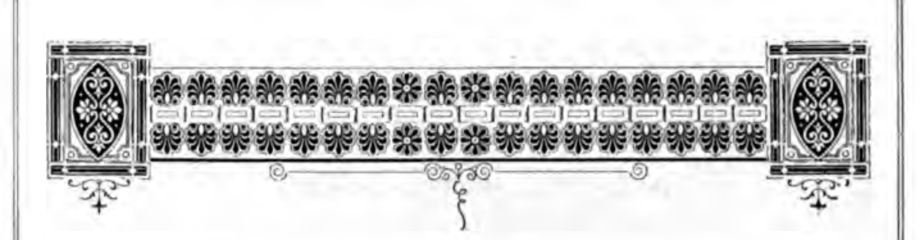
Онъ пѣлъ на чудной той свирѣли
И сладкія лилися трели
Изъ вдохновенныхъ устъ пѣвца.
И въ непонятномъ умиленьи
Мы имъ внимали въ восхищеньи,
Внимать желая безъ конца.
И чудно звуки волновали
Живую въ нашихъ жилахъ кровь
И мы сильнѣе понимали
Страданье, вѣру и любовь.
И чувства наши обновлялись,
И души наши возвышались
И намъ туманила глаза
Тогда невольная слеза...
И вдругъ — прервался звукъ свирѣли...
Погибъ безвременно пѣвецъ...

*) Муза.

Съ улыбкой горькою: конецъ —
Уста нѣмыя охладѣли, —
И какъ пѣвца прощальный стонъ
Звучала прерванная трель,
И намъ одно оставилъ онъ:
Свою чудесную свирѣль.
Унесъ съ собой онъ чистый жаръ
Святаго искренняго чувства,
Унесъ съ собой онъ пѣсенъ даръ
И тайны чистаго искусства.
Но безъ пѣвца свирѣль сама
Лежитъ недвижна и нѣма...
И звуки стихшіе порою
Внезапно, ясно и на мигъ
Мы слышимъ чуткою душою,
Но возсоздать не можемъ ихъ.
А если кто тогда дерзаетъ
Свирѣль къ устамъ приподнести, —
Она безчувственно играетъ,
Но звуковъ тѣхъ не воскрешаетъ,
Что слышны въ глубинѣ души.

С. Гринблатъ

Ученикъ Одесской Рисовальной Школы.



МИРТАЛА

повѣсть изъ временъ художественной древности

Элизы Ожешко.

(Перев. А. И. Ш—ій).

Прим. ред. А. А. М—ва.

I.

Подъ невозмутимой лазурью неба въ цѣломъ ливнѣ злата солнечныхъ бликовъ зеленая роща Эгеріи пустила глубокія и неподвижныя тѣни на окрестныя поля, съ которыхъ почтеніе къ вдвойнѣ священному мѣсту удалило всякія жилища и людскую суету. Вдвойнѣ священною была эта мѣстность для Римлянъ: въ тѣнистой ея чащѣ, подъ развѣсистыми вѣтвями вѣковыхъ буковъ, дубовъ и платановъ высилось бѣлоснѣжное изваяніе одного изъ сладчайшихъ для «вѣчнаго города» божествъ; тутъ струился и ручей, своимъ журчаніемъ вѣ-

щавшій вѣкамъ и поколѣніямъ о долгихъ, уединенныхъ бесѣдахъ великаго Нумы съ обожаемой и мудрой его нимфой. Нѣкогда, вѣковъ за восемь тому назадъ царь законодатель, безпокоясь о судьбахъ младенческаго его народа, приходилъ въ уединенное это мѣсто, и освѣжая въ тѣни и тишинѣ измученную заботами грудь, вперялъ свой взоръ въ небесную лазурь, прося благопріятныхъ знаменій, вдохновенія, и совѣта. Тогда съ небесъ спускалась ослѣпительно прекрасная и кроткая Эгерія, и слышались затѣмъ въ чащѣ буковъ, дубовъ и платановъ вздохи и тайный шопотъ любви. Прикосновеніе руки прекрасной небожительницы смиряло бушующія въ царскомъ сердцѣ бури, божественныя же ея уста родили въ головѣ царя великіе помыслы о религіозныхъ вѣрованіяхъ и государственныхъ учрежденіяхъ, которымъ долженствовало стать основаніемъ будущаго величія римскаго народа и неувядаемой славы его перваго законодателя. Но все миновало. Имя Нумы Помпилія отъ времени стало лишь эхомъ, слабѣе и слабѣе отражавшимся въ ушахъ и сердцахъ далекихъ поколѣній; то, что созидалъ онъ, исчезло въ тѣни новыхъ установленій, только невѣжественная чернь удержала еще вѣру въ небесное происхожденіе и безсмертіе Эгеріи. Но древняя роща, заботливо охраняемая и чисто содержимая, уцѣлѣла, укрѣпляя въ народѣ память о двухъ прекрасныхъ и рѣдкихъ явленіяхъ его прошлаго: о женщинѣ, внушавшей мужу благодѣтельные помыслы и о царѣ, пекущемся о благѣ своего народа [1]).

---

[1]) Numa Pompilius второй легендарный царь Рима (сабинянинъ изъ г. Куръ), котораго дѣятельность относятъ за 8 вѣк. до Р. Х. Извѣстенъ въ нар. преданіяхъ мудростью, благочестіемъ и справедливостью, на что указываетъ (по толкованію древнихъ) само его имя, производимое отъ греческ. νόμος - законъ (т. е. „человѣкъ закона, учредитель порядка“). Ему, какъ нѣкогда и легендарному законодателю Спарты Ликургу (сыну Эвнома, т. е. „благаго закона“), приписывали всѣ позднѣйшія учрежденія: введеніе религіозн. обрядовъ, устройство храмовъ, учрежденіе въ Римѣ жреческихъ коллегій (латинскихъ весталокъ, сабин-

Шумитъ и волнуется громадный Римъ цезарей, но за дальнимъ разстояніемъ на опушкѣ и въ глубинѣ рощи царствуетъ торжественная тишина. Изрѣдко только ее нарушаютъ шаги благочестивыхъ пилигримовъ, приходящихъ сюда воздать честь богинѣ или почерпнуть воды изъ священнаго источника. Храмы «вѣчнаго города», издавна многочисленные, съ теченіемъ времени еще увеличились въ числѣ; съ храмами соперничали въ великолѣпіи все болѣе и болѣе размножавшіеся мѣста народныхъ игрищъ и увеселеній.

скихъ саліевъ, феціаловъ, авгуровъ) и распространеніе просвѣщенія среди грубаго еще римскаго народа. Вообще Нума человѣкъ мира въ противуположность воинственнымъ царямъ: предшественнику Ромулу и преемнику Туллу Гостилію (см. Т. Ливія кн. I; Плутарха „Нума"; Ihne Röm. Gesch. т. I). Источникъ такой благотворной дѣятельности по народнымъ понятіямъ можетъ быть только божественнаго происхожденія, — вотъ почему нар. фантазія связала съ именемъ Нумы еще и другую личность, подругу его сердца и мысли нимфу Егерію. Между всѣми божествами рѣкъ и источниковъ, почитавшимися *италійскими* народностями, Egeria (также Aegeria) занимала довольно выдающееся мѣсто. Это было прорицающее женское божество, нимфа источника (т. наз. *камэна*). Ея культъ и ей посвященные источники древніе писатели указывали въ двухъ различныхъ мѣстахъ: то въ рощѣ у латинскаго города Ариціи (въ 16 миляхъ къ Ю—В отъ Рима, по Аппіевой дорогѣ, у Альбанской горы), гдѣ Егерія презентовала собою нимфу протекавшаго у мѣстнаго храма (Діаны Неморейской) ручья, въ который и была обращена богиней, сжалившейся надъ ея горемъ послѣ смерти Нумы (см. Овидіевы „Fast.„ 3,273 и Metamorphos. 15,485; Страбона 5, 3, 12; Виргилія „Энеиду" 7,763), — то въ рощѣ и гротѣ возлѣ самаго Рима (Iuvenal. 3, 11) въ долинѣ у юго-вост. воротъ внутренней (старой или Сервіевой) стѣны, называвшихся Porta Capena. Сюда ходилъ на тайныя свиданія съ ней Нума, здѣсь ему спалъ съ небесъ ниспосланный богами священный щитъ (ancile). Нума посвятилъ этотъ гротъ, рощу и источникъ камэнамъ. Извѣстно также, что изъ послѣдняго черпали воду для очистительныхъ священныхъ омовеній весталки, а беременныя женщины (см. Paulus. 77) приносили Егеріи жертвы, какъ божеству, по вѣрованіямъ римлянъ, вспомоществующему при родахъ [послѣднее вѣрованіе, какъ извѣстно, скорѣе относится къ солидарной съ Егеріей Діанѣ Неморейской]. Современные филологи (напр. Pott) производятъ имя Egeria отъ гидрографическаго характера божества: ab aqua, quae egeritur ex terra (см. о ней Preller'a Röm. Mythol. 2,129; Schreiber'a и Roscher'a Lexic. der griech. u. röm. Mythol. стр. 1216). Въ настоящее время „гротомъ Егеріи" ошибочно называютъ въ Римѣ остатки античнаго „Нимфеума" (искусственно сложенной пещеры съ бьющимъ ключемъ у подножія изувѣченной статуи водяного бога), лежащіе въ долинѣ Almo (иначе Caffarella; см. Fr. Wey Rome, description et souvenirs. Paris 1875. стр. 339; Becker Topographie стр. 513; также Wagner'a „De Egeriae fonte et specu ejusque situ" Marburg 1824).

Поэтому часто проходили цѣлые дни, а густой, покрытой цвѣтами травы священной рощи не касалась ни одна человѣческая стопа, и ни одно молитвенное воззванiе не присоединялось къ журчанiю ручейка, вѣчно струящагося серебряной лентой у подножья снѣжнобѣлой статуи богини. Лишь съ одной стороны опушки рощи, въ томъ мѣстѣ, гдѣ сходились ведущiя къ ней красивыя, обсаженныя буксомъ [2]) и усыпанныя базальтомъ дорожки, ежедневно, съ ранняго утра до поздняго вечера, сидѣлъ человѣкъ, очевидно сторожившiй входъ въ рощу. Препятствовали здѣсь свободному входу подвижныя, украшенныя золоченой бронзой ворота, которыя отворялись лишь послѣ того, какъ входящiй клалъ въ руку сторожа мелкую монету. Монета была налогомъ, который уплачивали государству желающiе посѣтить рощу, а сторожъ—сборщикомъ этой скромной подати.

Этотъ римскiй сборщикъ податей однакожъ ни чертами лица, ни одеждою не походилъ на римлянина: при первомъ же взглядѣ можно было узнать въ немъ выходца съ Востока. Тощая, сгорбленная фигура его, начавъ съ исхудалой, пожелкшей шеи и до ногъ, которыхъ пальцы только и пятки еле защищены были плохими сандалiями, была покрыта дрянненькой коричневой одежонкой, опоясанной желтоватымъ, истрепавшимся поясомъ. На головѣ его была толстая, тяжелая, тоже желтоватая повязка [3]), точ-

---

[2]) Buxus (или самшитъ—Кавказа) растенiе изъ сем. Эуфорбiй; нѣсколько видовъ кустарника и деревъ съ вѣчно-зелеными листьями (Buxus sempervirens), ростущихъ въ Сѣв. Африкѣ, Южной Европѣ, у Черноморскихъ странъ, въ Азiи до Гималаевъ и даже въ Китаѣ и Японiи, и достигающихъ значит. высоты. Служитъ украшенiемъ садовъ и матерiаломъ для разныхъ подѣлокъ. Извѣстенъ и весьма цѣнился въ античномъ мiрѣ, какъ „сѣверный и восточный эбенъ"; употреблялся на музыкальные инструменты, дорогую мебель, мелкую туалетную утварь и изваянiя боговъ. Римляне украшали имъ садовыя дорожки и гряды, искусной обрѣзкой придавая кустамъ формы различныхъ предметовъ, животныхъ и буквъ.

[3]) Тогда какъ у классич. грековъ и римлянъ почти не было въ обычаѣ покрывать голову развѣ въ непогоду, въ дорогѣ или въ открытыхъ солнечнымъ лучамъ циркахъ и театрахъ (см. примѣч. 15), обитавшiе подъ жаркимъ солн-

по карнизомъ оттѣнявшая пятидесятилѣтнее, пожелтѣвшее, увядшее, исхудалое лицо, съ длиннымъ сгорбленнымъ носомъ и длинною пепельно-сѣдою курчавою бородою. Изъ-подъ повязки ниспадали длинные пепельные вьющіеся волосы, а подъ черными, нахмуренными бровями, черные, какъ темная ночь, глаза горѣли, какъ угли и смотрѣли въ пространство съ постоянною, нескончаемою грустью. Этой страстной грусти какъ нельзя болѣе соотвѣтствовало выраженіе тонкихъ блѣдныхъ губъ, которыя въ глубинѣ сѣдѣющей заросли искривлялись задумчивой, горькой улыбкой или обращались къ чистому полю, къ неподвижнымъ букамъ и дубамъ, къ кипучей столицѣ съ едва слышными шопотомъ. Сидя на перилахъ позолоченной балюстрады, защищенный тѣнью рощи отъ солнечнаго жара, съ босыми въ дрянныхъ сандаліяхъ ногами, болтающимися надъ землею, перебирая исхудалыми, черными пальцами обтрепанные концы своего пояса, съ пламеннымъ взоромъ и сгорбленной спиной, человѣкъ этотъ, казалось,

---

цемъ народы Востока усвоили обычай тщательно укрывать голову. Не перечисляя здѣсь разнообразныхъ головныхъ уборовъ Египта, Ассиро-Вовилоніи и Персіи, замѣтимъ лишь о сопредѣльныхъ царству „самума“ хамитахъ и семитахъ Сиріи. „Ретенну“ египетск. іероглифовъ носили на головѣ суконыя или кожаныя полушарообразныя шапочки. *Хеты* и *Финикіяне* — нѣчто въ родѣ мѣшка для волосъ, укрѣплявшагося лентой. Древнѣйшій головной уборъ кочевыхъ потомковъ Авраама (евреевъ и измаильтянъ — арабовъ) платокъ: его туго обматывали вокругъ головы или, сложивъ по діагонали въ треугольникъ, покрывали голову такимъ образомъ, что средній конецъ шелъ назадъ и связывался тамъ съ двумя боковыми концами въ широкій буфъ, что придавало убору видъ остроконечнаго колпака, который удерживался на головѣ при помощи ленты, завязанной на лбу. На голову надѣвали также (нынѣ у всѣхъ бедуиновъ) квадратную ткань, передній край которой шелъ горизонтально надъ бровями, а задній покрывалъ затылокъ и плечи; укрѣплялся платокъ кольцеобразной тесьмой или веревочкой кругомъ головы. (Съ эпохи царей и знакомства Израиля съ роскошью сосѣдей вошли у мущинъ въ употребленіе круглыя шапки — колпаки съ кистями на концѣ, туго повязывавшіеся и лентой перевитые платки, а то просто узкія (на лбу лишь пошире) цвѣтныя лентовидныя повязки, сзади связывавшіяся узломъ съ бантомъ. (См. подробности въ иллюстриров. трудахъ *Вейса* „Внѣшній бытъ народовъ“ т. I, изд. Солдатенкова; *Готтенрота* „Ист. внѣшней культуры“ т. I, рус. изд. Вольфа и въ его изд. *Вейссера* Картин. атласъ всеміри. исторіи съ текстомъ д-ра Мерца, т. I).

былъ живымъ олицетвореніемъ умерщвленной плоти и постоянной, въ глубинѣ груди волнующейся душевной бури. Это былъ іудей.

Какимъ же образомъ этотъ иноземецъ сдѣлался сборщикомъ священной дани? Всѣ современники легко могли отвѣтить на этотъ вопросъ. Римъ кишѣлъ тогда иноземцами [4]); среди нихъ порядочное количество было столь богатыхъ и разными промыслами умножающихъ свои богатства, какъ Монобазъ, тоже еврей родомъ, въ банкѣ котораго на Марсовомъ полѣ [5]) блестящая римская молодежь

[4]) — или приведенными сюда военно-плѣнными и рабами (начавъ съ эпохи покоренія при республикѣ Карѳагена, Греціи и всего Востока и кончая покореніемъ задунайскаго запада Европы при имперіи) или свободными торговцами и авантюристами, прилившими въ столицу древняго міра ради промысла и карьеры (см. прекрасные 4-хъ томн. „Картины римскихъ нравовъ" *Фридлендера* пер. Бѣлозерской, т. I и др.).

[5]) Campus Martius или просто Campus въ Римѣ первоначально называли обширную равнину, простиравш. отъ склоновъ Квиринальскаго, Капитолійскаго холмовъ и Пинчія до Тибра и на которой расположена большая часть нынѣшняго Рима. Сказаніе гласитъ, что это поле принадлежало роду Тарквиніевъ, по изгнаніи которыхъ (510 до Р. X.), посвящено было Марсу. Алтарь этого божества находился въ южн. части поля неподалеку отъ подошвы Квиринала и Капитолія; поблизу находились отгороженныя мѣста (Saepta) для народн. собраній (Comitia centuriata и tributa), далѣе Villa publica, предназначенныя для дѣйствовавшихъ на комиціяхъ магистратовъ, а также для пріема чужеземныхъ пословъ. Марсово поле въ длину прорѣзывалось ул. Via Flaminia, направленіе которой съ С—Ю почти совпадаетъ съ главной улицей современнаго Рима Via del Corso. Устроившій ее цензоръ C. Flaminius воздвигъ въ южн. части поля (220 г. до Р. X.) циркъ его-же имени. Большая сѣверная часть М. поля въ республик. эпоху была незастроена и служила для гимнастич. и военныхъ упражненій. Только въ исходѣ эпохи положено здѣсь начало монументальнымъ постройкамъ: Помпей соорудилъ (возлѣ нын. Campo di Fiore) свой роскошный театръ; Цезарь — для комицій мраморныя галлереи (остатки вдоль Корсо между Piazza Venezia и Piazza sant'Ignazio). Произведенныя Ок. Августомъ украшенія города коснулись главнымъ образомъ и М. поля, попавшаго въ VII и IX участки („Via Lata" и „Circus Flaminius") сдѣланнаго императоромъ раздѣленія города. Въ это время построилъ тутъ М. Агриппа первыя общественныя бани (Thermae) и знамен. Пантеонъ (нынѣ St-Maria Rotonda); Августъ — свой Мавзолей (сѣвернѣе, возлѣ нын. Ripetta); Статилій Ставръ — первый каменный въ Римѣ амфитеатръ, сгорѣвшій при Неронѣ (остатки подъ дворцомъ Monte Citorio); Корнелій Бальбъ — театръ неподалеку отъ Помпеевскаго, посвященный (13 г. до Р. X.) Августомъ памяти его племянника Марцелла (въ больш. части уцѣлѣлъ).

дѣлала весьма значительные займы; въ рукахъ котораго прелестныя ручки римскихъ патриціанокъ, взамѣнъ горсти сестерцій [6]) оставляли драгоцѣнные залоги; который безчеловѣчной лихвой давилъ стремящійся сравняться съ патриціями средній классъ; которому, наконецъ, царствующій въ то время Кесарь отдалъ въ аренду не одну отрасль государственныхъ доходовъ [7]). Царствующимъ въ то

Цѣлая система колоннадъ (porticus), украшенныхъ произведеніями художествъ, съ прилежащими садами, служила сообщеніемъ между отдѣльн. постройками. Незабывали М. поле и послѣдующіе государи: Неронъ воздвигъ рядомъ съ Агриппиновыми новыя роскошн. термы; Домиціанъ — храмъ Минервѣ Халцидикѣ (у santa Maria sopra Minerva) и ристалище (Stadium, на мѣстѣ нын. Piazza Navona); Адріанъ — храмъ Нептуну (остатки на Piazza di Pietra); Маркъ-Аврелій — въ память побѣды надъ Маркоманнами — по нынѣ стоящую колонну. На М. полѣ помѣщались, между прочимъ, и крупныя банкирскія конторы. Такимъ образомъ лишь къ востоку отъ Via Flaminia М. поле осталось менѣе застроеннымъ. Нынѣшнее Campo Marzo занимаетъ только сѣверную часть античнаго (см. Piranesi Il campo Marzo dell antica Roma. Rom. 1762; Platner & Bunsen Beschreibung Roms т. 3, отд. 3, Stuttg. 1842 и литературу въ приложеніи „Топографическій очеркъ древняго Рима“.

[6]) Sestertius ходячая серебряная римская монета, иногда просто назыв. nummus; около 217 г. равнялась $2\frac{1}{2}$ ассамъ или $\frac{1}{4}$ динарія, т. е. 5—6 коп. На древнѣйшихъ обыкновенно изображалась голова Минервы съ крылатымъ шлемомъ и рядомъ знакъ IIS, а на другой сторонѣ Діоскуры верхомъ и надпись Roma (см. Boeckh Metrologische Untersuchungen 1838; Hultsch griech. & röm. metrologie. Berl. 1862; Mommsen Gesch. des römisch. Münzwesen. Berl. 1860 и др.

[7]) Государственные налоги въ римскомъ государствѣ распадались на прямые (tributa) и косвенные (vectigalia), хотя vectigalia въ широкомъ смыслѣ означало всякій доходъ государства. Налоги прямые были подушная подать и доходы съ недвижимыхъ государственныхъ имуществъ, напр. съ ager publicus; decumae или десятина, взимавшаяся въ завоеванныхъ странахъ съ земель, оставленныхъ въ пользованіе прежнихъ владѣльцевъ; scriptura — за выпасъ скота на государственныхъ пастбищахъ; за гонку дёгтя, ловлю рыбы въ казенныхъ лѣсахъ и водахъ, за эксплуатацію государств. рудниковъ и соляныхъ копей (metalla) и т. п. Косвенные налоги: ex aquaeductibus за проведенную въ частныя помѣщенія воду изъ общественныхъ трубъ, cloacarium за стоки нечистотъ въ обществ. клоаки, vicesima manumissionum съ отпускаемыхъ на волю рабовъ, vicesima hereditatum съ наслѣдства, rerum venalium съ продажи имуществъ, промышленный налогъ съ художниковъ и ремесленниковъ и даже съ обществ. отхожихъ мѣстъ (latrinae foricae), отдававшихся на откупъ бѣднымъ людямъ, взимавшимъ съ каждаго пользующагося небольшую плату. Наконецъ portoria — пошлины въ гаваняхъ, у мостовъ, на дорогахъ и проч., къ каковымъ можно от-

время Кесаремъ былъ Веспасіанъ [8]), съ жадностью собирающій и крѣпко экономизирующій общественныя деньги, столь безпутно въ теченіи долгаго времени расточаемыя во время бѣшенныхъ оргій Нерона и страшныхъ бурь междоусобной войны. Старый солдатъ по нравамъ и рѣчи, но заботящійся объ общественномъ благѣ, онъ не колебался извлекать деньгу изъ самыхъ грязныхъ источниковъ и изъ весьма сомнительныхъ рукъ. Онъ вовсе не питалъ отвращенія, слѣдовательно, и къ деньгамъ, получаемымъ изъ ростовщическихъ рукъ Монобаза, которыя впрочемъ были очень бѣлыми и украшенными дорогими коль-

---

нести и приведенный авторомъ. Обременительными налоги въ Римѣ стали отъ обычая сдавать ихъ (особливо косвенные) на откупъ. Откупщики (publicani) и намѣстники областей (proconsules, procuratores и др.), сообща со своимъ персоналомъ, безсовѣстной системой выжиманія высасывали и въ конецъ разоряли провинціи, возбудивъ противъ себя всеобщую жалобу и волненія до того, что даже Неронъ хотѣлъ было уничтожить всѣ пошлины во всей имперіи. (См. Huschke Census d. Steuerverfassung d. röm. Kaiserzeit; Savigny Römis. Staatsverfassung (Vermisch. Schriften II 65 — 215); Becker-Marquardt Röm. Staatsverwaltung т. II (1876) и др. соч. по государственнымъ древностямъ Рима.

[8]) Flavius Vespasianus — изъ стараго рода Флавіевъ; съ юности воинъ, потомъ правитель Крита, Кирены, Британіи, Африки. Въ 67 г. посланъ Нерономъ унять возстаніе Іудеи, которую усмирилъ въ 68 и 69 гг. Недовольные преемникомъ Нерона Вителліемъ сирійскіе легіоны провозгласили Веспасіана императоромъ. Предоставивъ сыну Титу осаду Іерусалима, В. послѣ Кремонской побѣды надъ соперникомъ восторженно принятъ римлянами. Императоръ 70—79 г. Устрашилъ Пароянъ, побѣдилъ Сарматовъ, подавилъ возстаніе батавца Цивилиса, покорилъ часть Британіи, учредилъ колоніи, возвратилъ значеніе сенату, ограничилъ своеволіе преторіанцевъ, улучшилъ финансы и администрацію, возобновилъ сгорѣвшій капитолій, украсилъ Римъ новыми зданіями (замѣч. храмъ *богини мира* и *Колизей*, самый б льшой и великолѣпный въ Римѣ амфитеатръ на 80,000 зрителей). Въ домашней жизни простъ до скупости, доступенъ и обходителенъ, мягокъ и снисходителенъ къ преступникамъ, великодушенъ въ личныхъ обидахъ. Умеръ 69 лѣтъ. Его записками о іудейской войнѣ пользовался историкъ Іосифъ Флавій (см. прим. 22. Источники: C. Suetonius Tranquillus „XII Vitae imperatorum“; Cornelius Tacitus „Historiae“; Iosephus Flavius VII кн. „περὶ τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πολέμου“;

цами [9]) руками. Понятно, что эти бѣлыя, украшенныя перстнями руки не сами собирали скромную подать на право посѣщенія священной рощи Эгеріи: ихъ замѣняли въ этомъ случаѣ исхудалыя, дрожащія, почернѣвшія руки Менахима. Почему же Менахимъ исполнялъ эту обязанность, приносящую ему въ концѣ концевъ лишь нищенское пропитаніе, да притомъ исполнялъ очень усердно, во имя племенной общности интересовъ, и даже усердно добивался ея у Монобаза? Кто знаетъ? быть можетъ, что зарабатывать насущный хлѣбъ инымъ путемъ ему мѣшали тѣ глубокія думы, которыя отражались въ его очахъ, на устахъ и глубоко изборожденномъ лицѣ. Быть можетъ, что безконечнымъ его размышленіямъ покойно было въ этомъ безлюдномъ, уединенномъ мѣстѣ. Быть можетъ, наконецъ, что зеленая роща нѣсколько успокоивала его пылающіе зрачки, а щебетаніе птицъ и серебристое журчаніе ручейка хоть на время прерывали мрачныя пѣсни его души сладостнымъ звукомъ утѣшенія, надежды.

Duruy H-re des Romains... jusquà la fin du regne des Antonins; Ampere H-re romaine à Rome; Merival Hist. of the Roman under the Empire; M. Beulé Die römis. Kaiser aus d. Hause des Augustus u. d. Flavischen Geschlecht (съ французск. перев. Döhler'a). Превосходный коллосальн. бюстъ Веспасіана (въ палаццо Фарнезе) выражаетъ энергію и дарованія; взглядъ блеститъ остроуміемъ, а губы готовы, кажется, раскрыться для мѣткаго слова. Изъ дошедшихъ до насъ его монетъ художеств.-эмблематич. значеніе имѣютъ: 1) мѣдная, выбитая въ память завоеванія Іерусалима. На лицевой сторонѣ В—нъ изображенъ лысымъ въ лавровомъ вѣнкѣ; надпись Impera'or Caesar Vespasianus Augustus Pontifex Maximus, Tribunitia Potestatae Pater Patriae Consul III (былъ 3 раза консуломъ); на оборотѣ — посрединѣ пальма, подъ нею плѣнная Іудея въ видѣ печальной женщины, а по другую сторону дерева предводитель іудеевъ со связан. назади руками; надпись: Iudaca devicta, Iudaca capta (см. *Висконти* Iconographie romaine); 2) монета съ изображеніемъ обоготвореннаго В—на, везомаго на колесницѣ четырьмя слонами (см. Mullers Denkmäler d. alt. Kunst I, № 365).

[9]) Еще въ древности Квириты (подобно Сабинянамъ и Этрускамъ) носили обыкновенно на 4 пальцѣ лѣвой руки желѣзное кольцо съ рѣзнымъ знакомъ, служившее вмѣсто печати. Позже золотые кольца (annuli aurei) стали отличіемъ высшихъ сословій (сенаторовъ, главныхъ магистратовъ, наконецъ „всад-

На позолоченной балюстрадѣ, сгорбленный, не касаясь ногами до земли, сидѣлъ онъ и по цѣлымъ часамъ смотрѣлъ на исполинскій городъ, блистающій въ солнечныхъ лучахъ непорочною бѣлизною своего мрамора, поглащенными куполами храмовъ, изящною кривизною тріумфальныхъ воротъ, стрѣловидными верхушками своихъ дворцовъ и мавзолеевъ; глядѣлъ онъ и не могъ, казалось, достаточно наглядѣться на этотъ видъ [10]). Но не восхищеніе столькими богатствами и красотою отражалось въ его очахъ и улыбкѣ: отражалось въ нихъ часто какъ будто застывшее изумленіе, и онъ начиналъ неизвѣстно съ кѣмъ тихую бесѣду. Онъ спрашивалъ: „сними покровъ съ моихъ очей и объясни, почему всегда радуются и торжествуютъ неправые, но сильные. Просвѣти мой разумъ и научи меня, каковы пути Твои; ибо я не могу ихъ понять. Ужели праведникъ живетъ для того, чтобы страдать? ужели Ты праведника учишь справедливости затѣмъ, чтобы неспра.

никовъ“). Получали право носить ихъ и отличившіеся на войнѣ плебеи (jus annuli aurei). Въ императорское время обычай сталъ болѣе общимъ, такъ какъ цезари награждали ими даже вольноотпущенныхъ; Северъ и Авреліанъ разрѣшили ихъ носить ветеранамъ (см. Herodian. 3, 8; Vopisc. Aurel. 7; Inscrip сборника Orelli—Henzen № 3750, 6407). Наконецъ Юстиніанъ разрѣшилъ ихъ носить всѣмъ гражданамъ (см. Dähne de jure aureorum annulorum diss. Halle 1863; ст. Rein'а въ *Паули* Real-Encyclop. т. I, „Annulus“ стр. 1034 съ богат. литературой). Кольца Монобаза, какъ иностранца, едва-ли принадлежали къ категоріи вышеупомянутыхъ, а были просто украшеніями, издавна бывшими въ ходу у народовъ Востока и перешедшими въ Римъ вмѣстѣ съ роскошью Азіи послѣ ея завоеванія (см. примѣч. 46): драгоц. рѣзные камни въ перстняхъ съ гравиров. изображеніемъ (т. наз. gemmae) въ роли печатей (sigilla) употреблялись народами Востока задолго ранѣе ими цивилизованныхъ Греціи и Италіи. (О древне-іудейск. печатяхъ см. Clermont—Ganneau Sceaux et cachets israélites, phéniciens et syriens (1882 извлеч. изъ Journal Asiatique); Menant Recherches sur la glyptique orientale (ч. 2-я 1886); въ трудахъ de Saulcy, de Vogüé и др.

[10]) Возникшій первоначально изъ сліянія поселковъ на 3-хъ холмахъ (латинскаго на Палатинскомъ (Roma quadrata), сабинскаго — Капитолійскомъ, этрусскаго и албанскаго на Целійскомъ), Римъ къ концу царской эпохи сталъ „семи холмнымъ“ (Roma septicollis), обнявъ стѣною Сервія Туллія еще и холмы Авентинскій, Виминальскій, Эсквилинскій и Квиринальскій. Перестроенный

ведливость терзала его сердце? Ужели одинъ народъ затѣмъ живетъ на землѣ, чтобы быть растоптаннымъ стопами другаго? И кто же правъ предъ Тобою? Грабителю ли или ограбленному оказываешь Ты свое милосердіе? И вотъ первый наслаждается въ своихъ владѣніяхъ роскошью, богатствомъ и долголѣтнею жизнію, а другой падаетъ на кровавомъ полѣ, либо въ краю изгнанія тоскливо смотритъ въ ту сторону, гдѣ одинъ лишь мусоръ Сіона...[11])

Но искрящаяся атмосфера не давала никакого отвѣта; только гулъ исполинскаго города, усиливаясь на мгновеніе, отражается здѣсь эхомъ радостнаго гулкаго аккорда, а позолоченныя, раскаленныя солнцемъ верхушки зданій пышутъ къ небу пламеннымъ гимномъ силы и торжества. Взоръ Менахима перемѣнялъ направленіе и въ этой сторонѣ встрѣчалъ видъ Аппіевой дороги, которая, выходя

послѣ сожженія Галлами, онъ еще болѣе раздался съ приливомъ иноземцевъ послѣ эпохи войнъ республики, занявъ къ эпохѣ цезарей еще новые холмы Яникуль, Пинцій, Collis Hortorum, дойдя почти до Ватиканскаго. Зодчески разукрашенная магистратами республики, а съ Августа еще болѣе императорами, столица „orbis terrarum antiqui“ въ протяженіи второй (Авреліановой) стѣны имѣла (по Вописку) около 50 миль (по нов. изслѣд. всего 22—23 километра) и заключала въ себѣ (по дошедшему отъ временъ Константина В. статистическ. описанію 14 ся кварталовъ) 46602 малыхъ жилищъ (insulae), 1790 дворцовъ (domus), 423 улицы (vici), 14 внѣшнихъ воротъ, 856 бань (balinea), 11 роскошныхъ „термъ“, 19 водопроводовъ (aquae ductus), 8 мостовъ, 1352 уличн. цистернъ (lacus), 144 обществ. отхожихъ мѣстъ (latrinae), 10 базиликъ, 28 библіотекъ, 4 большихъ театра, 3 (съ Колизеемъ) амфитеатра, нѣсколько цирковъ, множество храмовъ, мавзолеевъ, портиковъ, арокъ, статуй, колосальныхъ обелисковъ на многихъ площадяхъ (forum), полянахъ и въ садахъ etc. Въ описываемую эпоху городъ немногимъ меньше (по измѣрен. при Веспасіанѣ — у Плинія — 13200 шаговъ, около 13 клм.). Цифры населенія сильно колеблются между 800,000 и 2 мил.; въ переписи Августа (12 г. до Р. Х., по даннымъ „Monumenti Ancyrani“) plebs urbana (городское населеніе, кромѣ сенаторовъ, „всадниковъ“, женщинъ и дѣвъ) равн. 320,000 душъ. Марквардтъ (изъ оффиц. данныхъ о числѣ домовъ 312 г. по Р. Х. упомянутой описи Константина В.) исчисляетъ приблизительно въ 1,610,000. (Подробности см. Прилож. „Топографія Рима“).

[11]) Разрушенный Титомъ въ 70 г. Іерусалимъ, дворецъ царей котораго находился на горѣ Сіонѣ.

изъ-подъ роскошныхъ сводовъ Капенскихъ воротъ, широкая, прямая, исчезающая въ неуловимой глазами дали, казалась рукою исполина, протянутою для того, чтобы обнять полъ-міра [12]). По цѣлымъ днямъ сустилась на этой дорогѣ крикливая толпа людей и животныхъ. Менахимъ издали могъ видѣть громадные возы, нагруженные товаромъ, влекомые ослами и мулами, и легкія повозки, запряженныя быстроногими съ развѣвающимися гривами лошадьми. Между возами виднѣлись извивающіяся фигуры всадниковъ, точно сросшихся въ одно цѣлое со своими прекрасными конями, либо несомыя на плечахъ невольни-

[12]) Хотя пути, соединявшіе Римъ съ городами Лаціума, существовали, конечно, уже съ временъ его основанія, но то были природныя дороги, неудобныя въ дождливое время и негодныя для большихъ транспортовъ; вотъ почему въ эпоху войнъ съ дальними сосѣдями (напр. Самнитами и Тарентомъ) въ стратегическихъ цѣляхъ началось (около половины V в. отъ основ. Рима) въ громадныхъ размѣрахъ сооруженіе большихъ военныхъ дорогъ (viae militares), долговѣчныхъ памятниковъ величія Квиритовъ. Расходясь изъ Рима по всѣмъ направленіямъ, соразмѣрно съ ходомъ и пространствомъ его завоеваній, онѣ уже со временъ Цезаря покрыли сѣтью Италію, а при императорахъ проникали до отдаленнѣйшихъ оконечностей государства, отдѣляя отъ себя безчисленныя побочныя вѣтви (были даже и на островахъ, гдѣ исходящ. пунктами были гавани). Разстояніе отъ воротъ столицы обозначалось правильно разставленными (впервые при Гракхахъ) каменными столбами (milliaria); для отдыха путниковъ; особливо въ малонаселенныхъ областяхъ, были устроены станціи (mansiones, см. Plinius His. Nat. XII. 14, VI. 23), гдѣ держали лошадей для императорск. курьеровъ (viatores). Прочность такова, что нѣкоторыя безъ двутысячелѣтняго ремонта служатъ и понынѣ, что понятно изъ самой техники ихъ сооруженія. Чтобы построить дорогу, какъ и показываетъ смыслъ слова (Sternere или munire viam), предварительно выкапывали двѣ канавы, намѣчавшія ширину ея (11—15 фут.). Рыхлая земля снималась вплоть до каменистаго или вообще твердаго материка (при болотистомъ грунтѣ вколачивали сваи). Затѣмъ на полученное такимъ образомъ твердое ложе (gremium) клали: 1) слой большихъ камней (statumen), 2) девятидюймовый слой скрѣпленныхъ известью камней поменьше (rudus), 3) шестидюймовый — мелкаго щебня, кирпича, черепковъ битой посуды и т. п., скрѣпляя цементомъ и уравнивая и выглаживая поверхность; 4) въ заключеніе сверхъ всего настилались большія плиты изъ самаго твердаго камня (silex), неправильныя по фигурѣ, но пригнанныя одна къ другой съ величайшею тщательностію, чтобы получить совершенно гладкую безъ выбоинъ и промежутковъ поверхность. Выведенная въ уровень съ поверхностью земли дорога для болѣе удобнаго стока воды дѣлалась въ срединѣ слегка выпуклой. Малыя или менѣе посѣщаемыя дороги строились попроще: имѣли только statumen и сверху

ковъ лектики [13]), блистающія дорогою отдѣлкою; изнутри ихъ выглядывала иногда завитая женская головка или развѣвался пурпуръ, украшающій сенаторскую тогу [14]). Иногда по дорогѣ слѣдовалъ отрядъ пѣхоты или конницы, и тогда солнце отражалось ослѣпительнымъ блескомъ въ металлическихъ щитахъ, панцыряхъ и шлемахъ; топотъ человѣческихъ и лошадиныхъ ногъ раздавался продолжительнымъ гуломъ по базальтовымъ плитамъ, въ воздухѣ раздава-

---

наслойку изъ гравія (см. *Витрувія* VII. 1. и Ramsay'я A manual of Roman Antiquitis. Lond. 1852); Via Appia принадлежала не только къ большимъ, но была и главная — „царица дорогъ" (Regina viarum); она-же и первая по времени изъ искусственныхъ дорогъ римлянъ. Начата цензоромъ Аппіемъ Клавдіемъ Слѣпымъ (Caecus) въ 312 г. до Р. Х. Выходя изъ воротъ Porta Capena (см. Топогр. Рима), шла въ Капую, откуда (впослѣдствіи продолженная) направлялась поперекъ полуострова, чрезъ Беневентъ и Тарентъ къ Брундузію, служа главнымъ путемъ сообщенія Рима съ Греціей и Востокомъ. Къ ней примкнули и другія дороги (v. Domitiana, v. Latina etc.). По бокамъ дороги расположены были могилы и фамильныя гробницы (Sepulcra). (Подробности см. Pratilli Della via Appia riconnosciuta e descritta da Roma a Brindisi; о дорогахъ вообще см. классич. и старую литературу у *Паули* Real-Encycl. т. VI, ст. Viae, — новую у *Фридлендера* „Карт. римск. нрав." т. 2-й. Спб. 1873; также *Беккера* „Галлъ. Сцены изъ римск. жизни". Спб. 1876., (примѣчанія лучше въ нѣмецкомъ оригиналѣ).

[13]) Lectica (отъ lectus — ложе) — уменьш. lecticula носильныя — дорожныя — кресла, несомыя „лектикаріями". Носилки, несомыя двумя мулами назыв. basterna. У римлянъ кромѣ ломовыхъ возовъ (plaustra) для ѣзды употреблялись: cisium — легкій, некрытый кабріолетъ; essedum — кельтская колесница, употребл. какъ экипажъ; covinus — тоже кельтская въ формѣ серпа, крытая съ трехъ сторонъ для путешествій; carpentum - крытая карета — всѣ двухколесныя. Четырехколесныя: pilentum — чаще пользовались женщины; rheda — дрожки; carruca -- удобная парадная карета; petorritum — кельтскій возъ; arcera — крытый со всѣхъ сторонъ экипажъ (особ. для транспорта больныхъ). Колесницы (особливо кузова) часто искусно украшались напр. металлич. пластинками, тканями и т. п. (см. Фридлендера, Беккера, F. Lubker Real. Lexicon d. Klassisch. Altertums (6 изд. Lpz. 1882); ст. Vehicula, *Велишскаго* „Бытъ грековъ и римлянъ" (Прага 1878), Guhl u. Koner'a Das Leben d. Griech. u. Römer (5 изд. Berl. 1882) и др.).

[14]) Toga — національная одежда римлянъ, гражданъ по преимуществу (отсюда togati), отличавшая ихъ отъ негражданъ (sagulati). По величинѣ и внѣшнему виду замѣчательнѣйшее одѣяніе древности. Въ длину было почти въ 3 раза, а въ ширину въ 2 больше человѣческаго роста; видомъ походило на овалъ, получившійся благодаря закругленію угловъ прямоугольника (впрочемъ

лись милліонны отрывистыхъ металлическихъ звуковъ, которые сопровождались хоровыми криками тысячи грудей, исполнявшихъ куплеты воинственной, торжествующей пѣсни. Все, видѣнное тамъ, было движеніе, говоръ, блескъ, пѣніе, смѣхъ, могущество. Менахимъ возносилъ къ небу свои судорожно сжатыя руки, и изъ груди его вырывался, на этотъ разъ уже не подавленный шопотъ, но короткій хрипливый возгласъ:

— А Іерусалимъ лежитъ въ развалинахъ!

Иногда по плечу его вдругъ ударяла тяжелая рука и грубый голосъ полу-шутя, полу-издѣваясь, кричалъ:

— Ты зачѣмъ это пялишь свои буркулы на небо, жидъ ты поганый, бродяга? Развѣ не видишь, что мы желаемъ войти въ священную рощу? Что-жъ ты не протягиваешь жадной своей лапы за деньгами?

отношеніе длины къ ширинѣ измѣнялось по желанію, такъ что были даже совершенно круглыя тоги). При надѣваніи ее складывали по длинѣ такимъ образомъ, чтобы складка не совпадала съ среднею линіею, а отстояла-бы отъ нея пяди на двѣ; сложенная такъ она представляла нѣчто въ родѣ двойнаго одѣянія; затѣмъ по прямому краю собирали ее въ густыя продольныя складки и накидывали сзади на лѣвое плечо такъ, чтобы продольный перегибъ ткани приходился къ шеѣ и чтобы тога, закрывши уже всю лѣвую сторону тѣла вмѣстѣ съ ногами, падала на землю нѣсколько болѣе чѣмъ на $^1/_3$; оставшуюся назади часть, расправляя насколько возможно шире, проводили въ косвен. направленіи по спинѣ подъ правую руку, впередъ, а свободный конецъ перебрасывали черезъ лѣвое плечо опять назадъ, причемъ тога, благодаря ширинѣ, покрывала почти всю лѣвую руку. Будучи сложена вдвое, она казалась дважды облегающею все тѣло, причемъ болѣе широкою частью доходила до ступеней, въ то время какъ узкая въ видѣ отгиба лежала поверхъ первой и ниспадала только до колѣнъ. Въ довершеніе всего, подтягивали покрывавшую спину часть подъ мышку, впередъ, затѣмъ захватывали на груди перекинутый, при началѣ одѣванія, черезъ лѣвое плечо край, уголь котораго тащился по землѣ, поднимали его нѣсколько вверхъ и пропускали образовавшійся такимъ образомъ буфъ наружу, причемъ онъ перевѣшивался черезъ вытянутую изъ-подъ правой мышки часть тоги и опять опускался внизъ. Неудобная по тяжести и массѣ, такъ какъ часто пришивали къ ней кисти и пуговицы для украшенія и чтобы ихъ тяжестью удерживать складки въ желанномъ положеніи, мало-по-малу стала замѣняться она болѣе легкими этрусскимъ плащемъ (тебенною) или греческимъ гиматіономъ (toga graecanica) и осталась только праздничнымъ и, главное, форменнымъ одѣяніемъ: даже въ концѣ существованія Рима каждый его гражданинъ долженъ былъ къ

Менахимъ выходилъ тогда изъ задумчивости и видѣлъ предъ собою двухъ-трехъ человѣкъ, одѣтыхъ въ толстые коричневые плащи и въ шляпахъ съ широкими полями [15]). По одеждѣ и обращенію можно было догадаться, что они не принадлежали къ богатому классу общества. Это были плебеи, можетъ быть ремесленники или паразиты, перебивающіеся подачками отъ оптиматовъ или государ-

---

отправленію служебныхъ обязанностей и передъ судомъ являться въ тогѣ, почему и лишенные гражданства (напр. изгнанники) тогу носить не смѣли. Цвѣтомъ и отдѣлкою тогъ опредѣлялось обществен. положеніе и достоинство римск. гражданъ. Естественный бѣлый цвѣтъ шерсти былъ самымъ обыкновеннымъ цвѣтомъ тоги (t. alba). Домогавшіеся общественныхъ должностей надѣвали блестящую бѣлую (t. candida — отсюда candidati). Обвиненные, чтобы возбудить къ себѣ участіе народа плачевнымъ видомъ, надѣвали на судъ жалкую грязную (t. sordida). Окаймленная пурпуровою полосою (t. praetexta) употреблялась только высшими представителями свѣтской и духовной власти (magitratus). Императорская тога большая пурпуровая (t. purpurea), иногда вышитая золотомъ (t. picta). Пурпурное платье носили тріумфаторы и предсѣдатели при процессіяхъ на общественныхъ играхъ (см. изслѣдованіе Launitza (въ Heidelberger Philologen Versammlung), также Вейса, Готтенрота и др. сочин. о костюмѣ, напр. Манлиха, Пронти, Ферраріо, Левати, Кречмера, Расинэ и др.

[15]) У римлянъ (какъ и у грековъ) не было обыкновенія покрывать себѣ голову. Адріанъ не покрывалъ ея даже въ путешествіяхъ. Въ непогоду надвигали на голову тогу. Въ театрѣ Калигула позволилъ надѣвать т. наз. pileus (родъ ѳессалійск. остроконечной войлочной шапки) для защиты отъ солнца; Августъ даже зимою надѣвалъ только πέτασος тоже ѳессалійск. войлочная шляпа съ низкою, плоскою или круглою тульею и узкими дугообразно вырѣзанными полями, въ отличіе отъ употреблявшейся въ Римѣ македонской καυσία, имѣвшей горизонтальныя, круглыя и широкія поля. Всѣ онѣ употреблялись высшими классами только въ дорогѣ, особливо въ холодное время; для послѣдняго имѣлся спеціальный galerus — (мѣховая шапка безъ полей). Только рабочіе классы, проводившіе весь день подъ открытымъ небомъ, носили простые колпаки и шляпы изъ соломы, войлока или кожи. Что касается плащей, то этого рода одѣяній (въ современномъ смыслѣ верхняго костюма внѣ дома) было у римлянъ нѣсколько, но главнымъ образомъ двухъ типовъ: I) *открытая накидка*. Римлянинъ, выходя на улицу запросто, надѣвалъ легкую бѣлую шерстяную накидку (этрусск. происхожденія), застегивавшуюся на правомъ плечѣ пряжкою (fibula) и называвш. trabea (если коротка) и paludamentum (если длинна). Трабеа съ узкою пурпуровою полосой носили патриціи, „всадники"; пурпуровый paludamentum — императоры, консулы, диктаторы, только выступая на войну, какъ полководцы, и облекаясь въ нее съ извѣстной церемоніей въ Капитоліи. Въ древнюю пору paludamentum былъ общесолдатскимъ и ликторскимъ плащемъ, позже замѣнив-

ства [16]). Тѣмъ не менѣе оскорблять пришельца, оборванца, жителя завоеваннаго края, столицу и храмъ котораго только два года тому назадъ мужественный, славный Титъ обратилъ въ развалины, и они чувствовали себя въ правѣ. Еще-бы! Развѣ они не побѣдители? И развѣ оскорбляемый не разнился отъ нихъ одеждой, обычаями, рѣчью и вѣрой? Возвращаясь изъ рощи, они задѣвали его вопросомъ:

— Можетъ быть ты голоденъ? У насъ есть кусокъ жареной свинины, такъ мы охотно подѣлимся съ тобою.

Еврей молчалъ, опустивъ глаза въ землю. А иной изъ числа тѣхъ остряковъ, которыми кишѣли прихожія оптиматовъ, приставалъ къ нему съ такого рода просьбою:

шимся галло-германскимъ или лигурійско-испанскимъ плащемъ sagum. Послѣдній тоже солдатскій грубый шерстяной плащъ до колѣнъ, облекаемый сверхъ панцыря и тоже съ пряжкой на плечѣ. Разновидности его: byrrhus (узкая и грубая накидка), laena (широкая изъ толстой длинноволосной шерстяной ткани), abolla (такая-же, но двойная и почти исключительно военная), наконецъ lacerna (тоже открытый, но легкій элегантный плащъ, вошедшій въ моду уже въ концѣ республики и служившій болѣе для наряда, а потому изъ дорогихъ и пестрыхъ матерій (были и бѣлыя, цѣною до 10000 сестерцій). II) *закрытый плащъ* (vestimentum clausum) б. paenula, наглухо укутывающая (иногда и разрѣзанная спереди и застегнутая) колоколообразная одежда безъ рукавовъ, изъ кожи (p. scortia), или изъ толстой, плотной мохнатой шерсти. байки, съ надвигавшимся на голову капюшономъ (cucullus) — сзади у шейной вырѣзки, черезъ которую и надѣвалась. Покрой пенулы видоизмѣнялся: то одинаковой длины со всѣхъ сторонъ, то короче съ боковъ и съ острымъ или дугообразнымъ мысомъ назади; собственно одѣяніе рабовъ, носильщиковъ, погонщиковъ и т. п рабочихъ классовъ, употреблявшееся однако и высшимъ классомъ въ дорогѣ, отъ непогоды, даже дамами въ деревнѣ, на дачѣ (кромѣ указан. въ примѣч. 13 и 14, см. Becker'a „Gallus“ III, Marquardt'a Privat alterth. II. 159 и слѣд.; Ant. Rich The illustrated companion to the Latin Dictionary and Greek Lexicon и др.).

[16]) Parasitus (παράσιτος, conviva) — буквально застольникъ; первоначально вообще помощникъ чиновника или жреца, кормившійся на общественсчетъ. Позже съ упадкомъ нравовъ и развитіемъ пролетаріата нахлѣбникъ, приживалка у богачей, низкій льстецъ, вѣчно голодный обжора, готовый за хорошее блюдо служить предметомъ насмѣшекъ и переносить обиды хозяевъ и ихъ гостей. Герой греческихъ и римскихъ комедій, прекрасно изображенный Лукіаномъ въ его діалогѣ „Parasitus“. Optimates (буквально „наилучшіе“ въ смыслѣ матеріальномъ —люди)—образовавшійся въ Римѣ изъ разбогатѣвшихъ отъ военнаго грабежа и поземельнаго кулачества на родинѣ классъ гражданъ, нравствен-

— Любезнѣйшій! не можешь-ли ты повести меня когда-нибудь въ свой храмъ и показать мнѣ ту ослиную голову, которой вы, евреи, воздаете божескія почести? [17]) Ужъ очень хотѣлось-бы мнѣ посмотрѣть на нее и потомъ разсказать объ этомъ достопочтенному Криспину, а то онъ уже нѣсколько дней не въ духѣ и, если я его чѣмъ-нибудь не позабавлю, пожалуй, прогонитъ меня отъ своего стола.

Острякъ этотъ не шутилъ, а просилъ серьезно и для большей убѣдительности дернулъ Менахима за ухо такъ, какъ это дѣлала въ минуты наплыва нѣжныхъ чувствъ жена Криспина съ любимой своей собачкой. Менахимъ не возражалъ, сохранялъ упорное молчаніе и только дрожащей рукою слегка отклонялъ все сильнѣе сжимавшую его ухо руку. Другіе бывали и того болѣе сердитыми.

но выродившихся, а фактическимъ преобладаніемъ въ государствѣ погубившихъ республику, обративъ ее путемъ экономической и политической революціи въ военную диктатуру, а затѣмъ и въ тираническую деспотію. (См. *Грановскій* Собр. сочин. т. 2-й „Гракхи"; *Запольскій* „Братья Гракхи и ихъ законоположенія" М. 1871. *Зедергольмъ* О жизни и сочиненіяхъ Катона старшаго; *Бабстъ* „Саллюстій и его сочиненія" (о заговорѣ Катилины „Пропилеи" т. I); Drumann G—te Roms in seinem Uebergange von den republicanisch. zur monarchischen Verfassung и разл. курсы римск. исторіи).

[17]) Враждебное отношеніе римскаго пролетаріата къ все болѣе скоплявшимся въ Римѣ и опаснымъ по промышлен. конкурренціи азіатскимъ элементамъ и презрѣніе воспитавшихся на греческомъ философскомъ скептицизмѣ высшихъ классовъ римскаго общества къ религіознымъ вѣрованіямъ Востока (въ томъ числѣ и къ іудаизму) — издавна проникшимъ въ столицу и нашедшимъ себѣ здѣсь прозелитовъ, — было причиной появленія въ литературѣ той эпохи нерѣдкихъ протестовъ, жалобъ, инсинуацій и просто пасквилей на іудейство, отразившихся и на христіанствѣ, которое римлянами вначалѣ считалось только одной изъ іудейскихъ сектъ. Такъ напр. Петроній (при Неронѣ) въ своихъ сатирахъ утверждаетъ, что евреи боготворятъ свинью (думая этимъ, конечно, объяснить неупотребленіе ими этого животнаго въ пищу). Учившій-же въ пол. I в. въ Римѣ александр. грамматикъ Ἀπίων (извѣстн. исправитель текста гомеровскихъ пѣсенъ) въ составленной имъ по порученію жителей Александріи къ Калигулѣ жалобѣ на Іудеевъ (вызвавшей извѣстное возраженіе Іосифа Флавія, см. примѣч. 21) пустилъ между прочимъ молву, что евреи приносятъ въ своемъ

— Ахъ вы, побродяги! говорили они: намъ остается развѣ смотрѣть только, какъ вы, содравши съ насъ шкуры, надѣлаете себѣ изъ нихъ туфель. Если-бъ ты, поганая собака, не выжималъ изъ насъ этой подати, цезарь навѣрное уничтожилъ-бы ее совсѣмъ, и деньги остались-бы при насъ.—Деньги, которыя я беру отъ васъ, не мои, отвѣчалъ Менахимъ подавленнымъ голосомъ; я только прислужникъ Монобаза и сполна отдаю ему все то, что съ васъ получаю.

— Чтобъ твоего господина Монобаза взяли подземные боги [18]): онъ высосалъ уже послѣднюю каплю крови изъ

храмѣ человѣческія жертвы въ честь ослиной головы, что впослѣдствіи повторяли и друг. клас. писатели напр. Тацитъ (Hist. V), Плутархъ, Демокритъ и др. Этимъ фактомъ, конечно, интерпретируется и найденный въ 1856 г. ученіезуитомъ Гарруччи (нынѣ сохраняющ. въ Кирхеріанскомъ музеѣ въ Римѣ) каррикатурный рисунокъ стилемъ (т. наз. graffito) на штукатуркѣ (stucco) одной изъ комнатъ дворца цезарей (на южной сторонѣ Палатина). Онъ изображаетъ распятую на крестѣ (въ формѣ буквы Т съ привязанной вверху дощечкой) монструозную человѣческую фигуру въ рубахѣ (interula), короткой туникѣ и сапожкахъ, съ головой онагра, стоящую на подножіи, и съ руками, прикрѣплен. къ верхней перекладинѣ. Справа распятія стоитъ одѣтая человѣческая фигура съ вознесенной къ распятому лѣвой рукой (какъ знакъ молитвеннаго обращенія, или, какъ толкуютъ другіе, посылающей по античному обычаю поцѣлуй рукой (jactat basium). Внизу слова ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ (вмѣсто σεβεται) ΘΕΟΝ т. е. Алексаменъ поклоняется богу. Судя по надписямъ постройки изображеніе относится ко времени не ранѣе Адріана (т. е. ко II в.) и по догадкамъ Франсуа Ленормана и аббата Мартиньи (нашедшаго въ томъ-же дворцѣ надпись ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ FIDELIS (эпитетъ „крещенныхъ" римлянъ въ христ. археологіи) — молящійся Алексаменъ могъ быть воспитанникъ paedagogium'a, т. е. бывшей здѣсь дворцовой школы императорскихъ пажей и данное изображеніе было пасквилемъ кого-либо изъ язычниковъ его сверстниковъ по школѣ. Возникшія такимъ образомъ прозванія христіанъ въ устахъ язычниковъ „asinarii", „asinicolae" и т. п., встрѣчаемыя у христ. апологетовъ (Тертулліана, Минуція Феликса и др.), конечно, были причиною того факта, что мы не встрѣчаемъ въ древнехрист. искусствѣ почти до V вѣка изображеній „распятія". Очевидно, христіане первыхъ вѣковъ избѣгали изображать его, какъ сюжетъ, подававшій поводъ къ клеветамъ и поруганіямъ. (См. Becker Das Spottcrucifix der römis. Kaiserpaläste. Gera 1876 и аb. Martigny Dict. des antiquités chretiennes. Paris 1877, стр. 110).

[18]) Подземныя божества римлянъ: Orcus, божество управлявшее подземнымъ міромъ (Inferi); Mania — древне италійская страшная богиня под-

моего племянника Минуція и за то купилъ себѣ кольцо съ рубинами. Нѣтъ, на первомъ-же представленіи въ циркѣ, громогласно будемъ просить цезаря, чтобы повелѣлъ выгнать всѣхъ васъ изъ Рима.

Однажды изящная женская фигура, сопровождаемая двумя служанками, проскользнула по дорожкѣ и, молча сунувъ монету въ руку Менахима, исчезла въ глубинѣ рощи. Спустя нѣкоторое время, она возвратилась, тихо ступая по густой травѣ; печальные, заплаканные глаза ея, съ выраженіемъ какой-то невѣдомой тоски, съ любопытствомъ остановились на темномъ, изборожденномъ лицѣ еврея. Она остановилась и, снявъ съ лица газовый вуаль, сказала шопотомъ:

— Нищій! Я тебя обогащу, если ты откроешь, въ чемъ найти утѣшеніе и спокойствіе, котораго не въ состояніи дать ни наши боги, ни мои богатства. У васъ, азіатовъ, есть много таинственныхъ средствъ, у васъ есть какой-то богъ, который, какъ слышно, въ самыхъ жестокихъ печаляхъ ниспосылаетъ вамъ утѣшеніе.

— Чего-же ты хочешь? спросилъ Менахимъ.

Прекрасная римлянка съ грустными глазами отвѣчала:

— Мнѣ опротивѣли всѣ богатства и роскошь. Не люблю я своего мужа и не могу полюбить никого изъ римскихъ юношей. Я жажду совершенства, жажду какой-нибудь добродѣтели, которая-бы яркимъ пламенемъ разожгла пустоту моего сердца, жажду подвиговъ, подобныхъ подвигамъ моихъ предковъ, жажду познать того невѣдо-

---

земнаго царства, въ честь которой праздновались въ Римѣ „compitalia", праздникъ съ жертвоприношеніемъ мальчиковъ, замѣненныхъ позже маковыми и чесночными головками. Изображенія Маніи вывѣшивались передъ дверями для охраненія дома. Она считалась матерью manes или lares, обоготворенныхъ душъ (тѣней) умершихъ хорошихъ людей (предковъ), превратившихся въ добрыхъ духовъ покровителей живущихъ родственниковъ (слѣд. сродни славянскому „чуру" или „домовому"). Ихъ было много категорій и культъ ихъ былъ весьма распространенъ и разнообразенъ (см. Hertzberg De diis Romanorum patriis.

маго Бога, которому греки воздвигаютъ алтари и который должно быть выше и лучше нашихъ боговъ, въ которыхъ я больше не вѣрую.

Еврей слушалъ съ большимъ вниманіемъ и потомъ спросилъ:

— Если ты не вѣруешь больше въ своихъ боговъ, зачѣмъ-же ходишь въ рощу Эгеріи?

— Я жажду спокойствія и тѣни. Мнѣ душно среди шума и блеска. Люблю здѣсь мечтать о небесной любви и благородныхъ сердцахъ. Современная любовь жалкая и низменная, а сердца окружающихъ меня либо желѣзныя, либо грязныя!

Менахимъ, склонясь надъ говорившей такимъ образомъ женщиной, долго говорилъ ей шопотомъ о чемъ-то, дѣлая какіе-то таинственные жесты и тряся сѣдой бородою. Видно было, что онъ назначалъ ей свиданіе въ условленное время, что тогда онъ обѣщалъ ей сообщить нѣсколько больше того, что открылъ ей теперь только отчасти.

Римлянка ушла, а старый еврей сидѣлъ со сложенными на колѣняхъ руками, и таинственная улыбка озарила морщины его лица.

— Путь безбожниковъ теменъ, говорилъ онъ шопотомъ; они не видятъ, гдѣ упадутъ. И такъ, Вавилонъ, ты преткнешься о свои собственныя богатства и роскошь, ибо начинаютъ переполняться ими души дѣтей твоихъ. Какъ олень ищетъ лѣснаго ручья, такъ ищутъ онѣ новаго свѣта!

Halle 1840; Klausen Aeneas u. die Penaten... Hamb. 1838). Имъ противуположны были по свойствамъ larvae и lemures: злые духи умершихъ злыхъ людей, сами мучимые и мучившіе живыхъ (дѣлавшіе людей сумасшедшими) и мертвыхъ. Ихъ представляли себѣ въ видѣ скелетовъ и страшныхъ привидѣній, которыя слѣдовало отвращать очистительными и умилостивительными жертвами и особ. обрядами (см. Овидіевы Fasti 5, 419 и 5, 483; Preller Röm Mythologie 2 изд. Berl. 1873; Марквардта Röm Alteth. IV; соотвѣтств. статьи въ Энциклоп. Паули и т. п.).

Спустя нѣкоторое время послѣ этого случая, онъ слышалъ, какъ два раба, направляясь въ рощу, говорили о странномъ фактѣ, случившемся въ домѣ ихъ господина. Ихъ госпожа, Флавія, увѣровала въ какого-то чужеземнаго бога, облеклась въ суровыя одежды, перестала появляться на пирахъ, а вмѣсто этого начала, съ одной изъ довѣренныхъ служанокъ, посѣщать тотъ отвратительный, вонючій кварталъ, который населяютъ только азіяты, сиріяне и евреи [19]). Рабы говорили объ этомъ равнодушно и нѣсколько издѣваясь, какъ вообще прилично говорить слугамъ о чудныхъ поступкахъ и капризахъ своихъ господъ, но по морщинамъ Менахима пробѣжала радостная дрожь, когда онъ услышалъ слѣдующія слова:

---

[19]) Проникшая въ Римъ послѣ покоренія имъ древняго міра культура Греціи и Востока не пошла въ прокъ побѣдителю. Бывшій уже въ періодѣ порчи (философіи, искусства и нравовъ) эллинизмъ подорвалъ старую религіозность, а съ нею и семейную и государственную крѣпость Рима. Привыкшая въ войнахъ къ грабежу, насилію и даровому труду (рабовъ) разбогатѣвшая знать усвоила чуждую культуру только съ внѣшней, блестящей, льстившей чувственности сторонѣ, оставаясь при грубыхъ инстинктахъ римскаго темперамента, котораго не облагородить, а лишь болѣе развратить презрѣніемъ къ старой римской добродѣтели было местью грека учителя раба. Страсть къ роскоши, чувственнымъ наслажденіямъ, неуваженіе къ человѣч. достоинству и деспотизмъ — были дарами изнѣженнаго и растлѣннаго Востока. Конечными результатами эпохи завоеваній въ духовной жизни римлянъ были: 1) утонченный развратъ и эгоизмъ у оптимат.въ и грубый развратъ у голодной и ожесточенной до крови черни (пролетаріевъ), кричавшихъ только: „хлѣба и зрѣлищъ"! 2) отрицаніе старыхъ вѣрованій безъ выработки высшихъ нравственныхъ убѣжденій у знати; глубокое суевѣріе, невѣжество у простонародья. Эпоха тираніи ускорила паденіе. Не смотря на внѣшнее великолѣпіе блестящаго сокровищами, искусствомъ, внѣшнимъ бытомъ и образованіемъ Рима, подъ пышной оболочкой величія скрывался зародышъ смерти, только отсроченной на время лучшими правителями, такъ какъ Римъ, а съ нимъ и весь древній міръ, давно ужъ пали нравственно и глубоко. Семья распалась съ эмансипаціей „матроны", сдѣлавшей разводъ лишь приличною формою разврата. Гражданская свобода и равенство стараго Рима смѣнились безправіемъ и произволомъ силы, сдѣлавшимъ невозможной свободную публичную дѣятельность. Вѣрованія разрушены тогдашней философіей, безсильной успокоить измученные сомнѣніемъ умы, и только учившей или терпѣливо страдать (стоики), или видѣть верховное благо въ наслажденіяхъ (эпикурейцы). Стеченіе въ римскомъ Пантеонѣ, съ покореніемъ народовъ, божествъ всего міра съ нелѣпой уже въ глазахъ мыслящаго римлянина

— Могущественный господинъ нашъ Цестій сердится на свою жену и очень печалится, потому что надъ Флавіей смѣются и подруги ея, и знакомыя, да чуть-ли и не самъ кесарь, да продлятъ боги его дни. Что они говорили дальше, Менахимъ не слышалъ, но съ торжествующей усмѣшкой прошепталъ:

— Пути Твои неисповѣдимы! Се червь ничтожный, который пресмыкается во прахѣ, впустилъ каплю яда въ гордое княжеское сердце.

Нѣсколько успокоившись, онъ взялъ большую книгу, которую усердно пряталъ въ высокой травѣ отъ глазъ прохожихъ и сталъ медленно водить глазами по строкамъ, наполнявшимъ желтые листы пергамента. Глаза онъ водилъ справа на лѣво, а буквы, которыми написана была книга, не похожи были ни на латинскія, ни на греческія,

---

ихъ миѳологіей и изувѣрно-безнравственными культами сдѣлало римскій политеизмъ только оффиціальной, поддерживаемой искуственно религіей, которая не могла удовлетворить искавшее чего-то лучшаго сердце и умъ человѣка. Опустѣлые храмы (или какъ гов. поэтъ „затканные паутиной и поросшіе сорной травой покинутые боги“) были доказательствомъ общаго къ нимъ равнодушія и безвѣрія· Сомнѣніе развивалось быстро вмѣстѣ съ разложеніемъ жизни; люди равнодушные смѣялись надъ религіей и еще при Цицеронѣ два авгура не могли безъ смѣха смотрѣть другъ на друга. Люди суевѣрные предавались гаданіямъ и астрологіи, разоряясь на столпившихся въ Римѣ разныхъ восточныхъ маговъ, хиромантовъ и т. п. шарлатановъ; не найдя и здѣсь утѣшенія, все это пускалось очертя голову въ необузданный развратъ и удовольствія, думая заглушить внутреннія муки, — обманчивая надежда, приводившая лишь къ пресыщенію, равнодушію или отвращенію къ безсодержательной жизни (taedium vitae). Глубоко презирая современную жизнь и отчаеваясь въ лучшемъ будущемъ, они кончали самоубійствомъ, иногда какъ средствомъ „украсть жизнь у тирана“. Середина I вѣка въ этомъ отношеніи одна изъ самыхъ дурныхъ эпохъ античнаго міра, исполненная старчески - безсильнаго разврата, истощенія, цинизма и раболѣпія. Вездѣ отсутствіе нравственныхъ интересовъ, матеріализмъ, пресыщеніе роскошью и животными наслажденіями; чудовищный эгоизмъ — всякій губитъ другаго, чтобы сохранить самого себя (шпіоны, „laesum majestatis“), холодное безчеловѣчье (участь рабовъ, гладіаторовъ, провинціаловъ и проч.). Надо читать подробныя изображенія времени у современниковъ, чтобы получить понятіе объ этой удушливой атмосферѣ распутства, пустоты и пошлости утопающаго въ богатствѣ и наслажденіяхъ меньшинства, и ужасающихъ страданіяхъ и

но были тѣми кручеными, запутанными значками, которыя характеризують письмена Востока. Не долго однако-же онъ предавался чтенію: вслѣдствіе-ли того, что мистическая его натура не способна была къ продолжительному общенію съ чужими мыслями, или вслѣдствіе того, что прочитанныя мысли въ собственной груди его разожгли огонь вдохновенія, но только онъ, положивъ книгу на прежнее укромное мѣсто и усѣвшись снова на барьерѣ, досталъ изъ-подъ платья деревянныя дощечки и принялся писать заостреннымъ концемъ стиля по тонкому слою воска [20]). Онъ писалъ шибко, лихорадочно, справа влѣ-

---

горѣ безправныхъ, въ нищетѣ и невѣжествѣ, милліоновъ и о той тоскѣ безконечной, которая подтачивала каждаго мыслящаго тогда человѣка. Рано или поздно все это вызвало въ лучшихъ сердцахъ исканія и чаянія „благой вѣсти" (ευαγγελιον). Настало время, когда религіи природы (язычество), вышедшія изъ первобытнаго культа ея силъ, измѣненныя фантазіей и страстями народовъ, не могли уже удовлетворить умственно созрѣвшаго общества, не давая ему чего и дать не могли: деизма и назиданія (морали). Съ наростающей энергіей и поразительнымъ единодушіемъ всюду въ то время обнаруживается потребность религіи монотеистической и духовной, принимающей божественныя предписанія за основанія нравственности. Исканіе вѣры то приводитъ однихъ къ участію въ таинствахъ разныхъ восточныхъ культовъ (напр. Митры), то къ сближенію съ іудаизмомъ, нашедшимъ себѣ прозелитовъ даже въ семьяхъ цезарей и сенаторовъ, то наконецъ — къ христіанству. (См. Schmidt G—te d. Denk—u. Glaubensfreiheit im I Iahrh. der Kaiserschaft u. des Christenthums 1847 (разборъ у *Грановскаго* соч. т. II); *его-же* Essai historique sur la société civile dans le monde romain et sur sa transformation par le christianisme 1853; Boissier La religion romaine d'Auguste aux Antonins. 1874. 2 т.; Champagny Les Cesars 1840: русск. перев. „Неронъ" 1842; *Кожевниковъ* Нравств. и умств. развитіе Римск. общ. во 2 в. по Р. Х. 1874 г. (Разборъ Ж. М. Н. Просв. 1874 Дек.); *Арсеньевъ* Движеніе умовъ въ Римск. Имп. при Флавіяхъ etc. „Вѣстн. Евр." 1875. Дек.; „Аполлоній Тіанскій" или агонія Римскаго общества (1861. Писарева) и *Каринскаго* Апол. Тіанскій (Ж. М. Н. Пр. 1876. XI); *Ренанъ* „Состояніе міра около половины I вѣка" (Европ. писатели и мыслители ч. III)) *Петровъ* Очерки изъ всемірной исторіи („Евангеліе въ исторіи"); чтенія *Благовѣщенскаго* о сатирахъ Ювенала, Персія, Горація и т. п.).

[20]) Pugillares (libri, tabulae) маленькія (величиной съ кулакъ — pugillus) таблички, которыя носили какъ карманную книжку; онѣ состояли изъ нѣсколькихъ навощенныхъ листковъ, на которыхъ писали стилемъ (stylus, graphium) — палочкой (грифелемъ) съ однимъ острымъ концомъ, чтобы писать exarare literas), а съ другимъ широкимъ для затиранія (litura) воска. Зане-

во, такъ-же, какъ и читалъ. Щеки его покрылись румянцемъ, потъ градомъ катился изъ-подъ головной повязки и часто смѣшивался на лицѣ съ обильными слезами. Очевидно, онъ былъ поэтомъ, однимъ изъ тѣхъ поэтовъ, которыхъ безбрежное горе отечества на огненной колесницѣ страданія возносило къ самой верхушкѣ мистическаго, страстнаго вдохновенія.

Когда однажды онъ предавался подобнаго рода занятіямъ, къ нему подходилъ по тропинкѣ, обсаженной буксами, молодой человѣкъ высокаго роста въ плащѣ, капюшонъ котораго защищалъ его голову отъ солнечнаго жара. Подъ тѣнію капюшона видно было продолговатое кроткое лицо, своими чертами явно свидѣтельствовавшее, какъ и лицо Менахима, о восточномъ происхожденіи. Повидимому онъ не особенно спѣшилъ войти въ священную рощу, потому что въ двухъ шагахъ отъ входа въ нее остановился и сталъ пристально всматриваться въ увлекшагося писателя. Быть можетъ онъ не хотѣлъ прерывать занятія пишущаго, но не дождавшись конца, подступилъ еще ближе и въ полъ-голоса окликнулъ:

— Менахимъ! Менахимъ!

Стиль выпалъ изъ рукъ писавшаго. Поспѣшнымъ пугливымъ движеніемъ сунулъ онъ свою дощечку подъ платье и поднялъ на пришедшаго свои блестящіе вдохновеніемъ и испуганные глаза.

— Ты не узнаешь меня? сказалъ пришедшій. Я Юстій, секретарь могущественнаго Агриппы. Когда-то я

сенныя изъ Греціи, pugillares дополнили, а отчасти и замѣнили собой бывшіе у римлянъ писчіе матеріалы: тонкое лыко (liber), папирусъ, холстъ (libri lintei), membrana (Pergamena), очиненный тростникъ (calamus temperatus) и чернила (atramentum librarium) изъ копоти и камеди (подробности см. Blümner Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste bei Griechen u. Römer. т. I; Lecoy de la Marche Les manuscrits etc. изд. Quantin'a Paris 1884; K. Faulmann Illustr. Gesch. der schrift. Wien 1880 и др.).

частенько захаживалъ къ тебѣ въ домъ, пока въ немъ жилъ пріемный твой сынъ Іонаѳанъ.

Менахимъ покачалъ головой съ видимымъ удовольствіемъ.

— Не взыщи, Юстій, за то, что сразу не призналъ тебя. Глаза очевидно начинаютъ мнѣ измѣнять.

— Не глаза тутъ виною, съ улыбкой возразилъ Юстій, а занятіе, которому ты предавался съ увлеченіемъ. Пописываешь?

— Я? я? почти воскрикнулъ Менахимъ. Гдѣ мнѣ? Развѣ я съумѣю? Это просто счетъ, который я приготовлялъ для Монюбаза, моего господина.

— Скрываешь отъ меня истину, смѣясь сказалъ Юстій. Ну, ну, успокойся. Я вовсе не намѣренъ допытываться твоихъ тайнъ. Я вѣдь не даромъ нѣсколько лѣтъ состою при такихъ особахъ, какъ Агриппа и его царственная сестра Вереника [21]). Тамъ тайнъ, что звѣздъ на небѣ. Тутъ-то я и привыкъ уважать чужія тайны. Да и самъ я развѣ не ношу тайны въ собственной своей груди? Кто-же въ наше время не хранитъ въ себѣ либо своей, либо чужой тайны! На лицѣ одно, а на душѣ другое. Слова противорѣчатъ мысли. Поэтому я не намѣренъ допрашивать тебя, Менахимъ, что и для чего ты дѣлаешь, а пришелъ къ тебѣ по важному дѣлу.

---

[21]) Berenice (Βερονίκη) дочь іудейскаго царя Агриппы I, была сперва супругою Ирода изъ Халкиды. По его смерти была заподозрѣна въ преступной связи съ своимъ братомъ Агриппой II, съ которымъ принимала участіе въ „іудейской войнѣ“, стараясь совмѣстно съ нимъ (благодаря своей популярности у народа), предотвратить, а потомъ подавить и смягчить ужасы возстанія, дѣйствуя въ послѣднемъ случаѣ своей красотой, умомъ и хитростью на влюбившагося въ нее Тита. Призванная послѣ взятія Іерусалима вмѣстѣ съ Агриппой въ Римъ, она принята была во дворецъ Тита, хотя общественное мнѣніе не допустило послѣдняго вступить съ нею въ законный бракъ (Tacit. hist. 2. 2. Dio Cass. 66, 15, 18). Въ описываемое время В—ѣ было уже около 40 лѣтъ. О красотѣ ея можно судить по бюстамъ, сохранившимся въ Неаполит. музеѣ и въ музеѣ Уффичи во Флоренціи (№ 312). Не менѣе двусмысленное положеніе, какъ во вре-

— Я слушаю, серьезно, но привѣтливо отвѣчалъ Менахимъ.

— Дѣло очень просто, продолжалъ Юстій, не знаю только, такимъ-ли оно покажется тебѣ? Видишь-ли, другъ моего патрона Агриппы, Іосифъ Флавій,—считаю лишнимъ объяснять тебѣ кто онъ,—ищетъ домашняго секретаря, для переписыванія и писанія подъ диктовку обширныхъ трудовъ, начатыхъ имъ [22]). Тебѣ извѣстно, что какъ-бы ни отзывались о Флавіи, а все-жъ онъ любитъ своихъ соотечественниковъ, и его довольно многочисленная свита состоитъ исключительно изъ нихъ. Такъ вотъ онъ и поручилъ мнѣ розыскать для него еврея, умѣющаго писать по гречески. Порученіе, правда, довольно трудное, но я вспомнилъ о тебѣ. Не желаешь-ли занять выгодную и почтенную должность при особѣ ученаго нашего сооте-

---

мя войны и разрушенія Іерусалима, такъ и потомъ, въ глазахъ римской публики и соплеменниковъ (за содѣйствіе усмиренію) занялъ и братъ ея Агриппа II, удержавшій лишь номинальное господство надъ областью Итуріей (въ Палестинѣ), хотя и пользовался вліяніемъ на Веспасіана и Тита. Вообще римскій кружокъ близкихъ Веренике іудеевъ игралъ нѣкоторое время довольно значительную роль, то располагая дворъ къ іудейству, то возбуждая ненависть своихъ экзальтированныхъ единовѣрцевъ, то одушевляясь надеждой, что Вереника сдѣлается императрицей. (Историч. характеристику ихъ, равно какъ и исторію этой грозной эпохи въ Іудеѣ см. у Graetz'a Gesch. der Juden и т. д., т. 3, Iost'a и др. историковъ іудейства; вкратцѣ у *Э. Ренана* „Разореніе Іерусалима“ перев. Надеждина. М. 1886 (съ классич. литературой) и у *А. Воля* „Побиблейская исторія евреевъ“. Вильна 1882).

[22]) Iosephus (впослѣдствіи прозванный Flavius) сынъ Матося, знаменитый іудейскій историкъ. Род. въ Іерусалимѣ въ 37 г. по Р. Х. въ священнической семьѣ (по матери отъ Маккавеевъ); съ богословскими познаніями (особливо доктрины Фарисеевъ и Есеевъ) соединялъ знанія эллинизма. Побывавъ (въ 63 г.) въ Римѣ, пріобрѣлъ расположеніе жены Нерона Поппеи и сталъ нечуждъ симпатій къ Риму. При началѣ возстанія іудеевъ тщетно пытался его подавить, но послѣ пораженія проконсула Цестія Галла храбрымъ зелотомъ Симономъ-бенъ-Гіоромъ примкнулъ къ возставшимъ. Получивъ начальство надъ Галилеей, обнаружилъ замѣчательную энергію какъ въ укрѣпленіи страны, такъ и въ семинедѣльной отчаянной защитѣ крѣпости Іотапаты (нынѣ Телль-Іефатъ), послѣ взятія которой римлянами убѣжалъ, но былъ схваченъ (а по другимъ извѣстіямъ самъ явился въ римскій станъ) и спасся отъ высылки къ Нерону тѣмъ, что расположилъ къ себѣ Веспасіана, предсказавъ ему будущее его вели-

чественника, друга Агриппы и Вереники, любимца кесаря и сына его Тита? [23])

Менахимъ слушалъ внимательно и отвѣчалъ только тогда, когда Юстій умолкъ.

— Спасибо тебѣ, Юстій, за память обо мнѣ, а только я не стану приближеннымъ Іосифа Флавія ни за какія блага.

чіе. Получивъ свободу, остался въ римскомъ лагерѣ какъ переводчикъ, проводникъ; при осадѣ-же Іерусалима Титомъ, неоднократно убѣждалъ (но тщетно) соотечественниковъ подчиниться. Послѣ взятія и разрушенія Іерусалима и страшнаго погрома Іудеи, Іосифъ переселился въ Римъ, получивъ отъ Веспасіана помѣстья въ Іудеи и квартиру въ одномъ изъ римскихъ дворцовъ и принялъ изъ благодарности къ династіи Флавіевъ фамилію этого рода. Переживъ друга своего Тита, онъ умеръ въ Римѣ уже въ царствованіе Домиціана (годъ смерти неизвѣстенъ), посвятивъ послѣдніе годы жизни ученымъ занятіямъ, плодомъ которыхъ были сохранившіяся и до нынѣ замѣчательныя историческія сочиненія: 1) „Исторію“ первой „войны іудеевъ“ съ римлянами въ 7 кн. (около 75 г.), первоначально на сиро-халдейскомъ языкѣ, потомъ перевед. на греческ.: περὶ τοῦ Ἰουδαϊκοῦ πολέμου, — для той эпохи одно изъ чрезвычайно важныхъ произведеній, не лишенное стремленій выставить передъ Римомъ соотечественниковъ своихъ въ возможно благопріятномъ свѣтѣ; 2) іудейскія древности (20 книгъ: Ἰουδαϊκή ἀρχαιολογια, написанныя въ 93 г.), которыя на основаніи научныхъ преданій и многихъ, нынѣ утерянныхъ, источниковъ излагаетъ исторію іудейскаго народа отъ древнихъ временъ и до 12 г. правленія Нерона; 3) двѣ книги „древности іудейскаго народа“ (περὶ ἀρχαιότητος Ἰουδαίων κατὰ Ἀπίωνος), направленныя противъ Апіона (см. примѣч. 17), заключающія драгоцѣнныя отрывки изъ древнихъ историческихъ писателей; наконецъ 4) интересную исторію своей собственной жизни(βίος) дополняющую его іудейскую исторію. Подлинность приписываемаго ему сочиненія „о Маккавеяхъ“ сомнительна. Лучшія изданія сочиненій Флавія: Havercamp'а (2 т. Amst. 1726) позже переизд. Oberthür'омъ (3 т. Lpz. 1782—5), Richter'омъ (6 т. ib. 1825—7), Dindorf'а (2 т. Par. 1847) и I. Bekker'а (6 т. 1855), Murray'я (2 т. Lond. 1874). При изученіи I. Ф—ія весьма полезны: Topograph.-historisch. Lexicon zu den schriften des Flavius Ios. G. Boettger'а (Lpz. 1879), Die Quellen des Fl. Ios. Destinon'а (Kiel. 1882) и вышедшій въ 1883 г. въ Кельнѣ нѣмецк. пер. „Іудейск. древностей“ Kaulen'а, рус. перев. *Самуилова*, ib. 1818, польск. Lippomana, Wars. 1829; „о іуд. войнѣ“ *Алексѣева* Спб. 1804; Ph. de l'autorité historique de Fl. Ios. Par. 1841.

[23]) Titus Flavius Vespasianus, сынъ императора Веспасіана (см. примѣч. 8) Род. въ 41 г,; воспитанъ вмѣстѣ съ Британникомъ при дворѣ Клавдія; съ юныхъ лѣтъ обнаружилъ счастливыя умственныя дарованія; служилъ въ Германіи; воевалъ въ Британіи и по порученію отца докончилъ іудейскую войну взятіемъ Іерусалима; раздѣливъ съ отцемъ честь тріумфа въ Римѣ, сдѣланъ

Юстій не выразилъ никакого изумленія и спокойно проговорилъ:

— Вознагражденіе, связанное съ этой должностью, весьма значительно. Квартира во дворцѣ Агриппы, обѣдъ за его столомъ и двадцать тысячь сестерцій въ годъ... Подумай!

— Ни за что, кротко но рѣшительно повторилъ Менахимъ.

— Занимая эту должность, ты въ тысячѣ случаевъ могъ-бы быть полезнымъ бѣднымъ нашимъ братьямъ.

— Ни за что, Юстій!

— Юной пріемной дочери твоей, Мирталѣ, не мѣшало-бы попользоваться болѣе чистымъ воздухомъ, чѣмъ воздухъ на Затибрскомъ предмѣстьѣ...

— Ни за что, Юстій!

— Старость приближается къ тебѣ, Менахимъ, быстрыми шагами. Когда ты немощами будешь прикованъ къ одру, когда безсильныя твои руки не въ состояніи будутъ взяться ни за какое дѣло, въ Агриппѣ и Флавіѣ ты встрѣтишь щедрыхъ благодѣтелей и заботливыхъ опекуновъ...

— Ни за что!

его соправителемъ. Жестокій, легкомысленный и распутный въ началѣ, по вступленіи на престолъ (въ 79 г.) рѣзко измѣнился: строгостью къ себѣ, кротостью къ другимъ и разумною дѣятельностью заслужилъ прозвище—„amor et deliciae generis humani“. Считая тотъ день потеряннымъ, въ который онъ не могъ никому сдѣлать добра („amici, diem perdidi!“), Титъ нашелъ въ двухлѣтнее свое царствованіе много случаевъ благотворить народу (моровое повѣтріе въ Италіи, пожаръ въ Римѣ и описанное Плиніемъ Младшимъ страшное изверженіе Везувія, засыпавшее Геркуланумъ, Стабію и Помпею и похоронившее въ нихъ прекрасныя произведенія древняго искусства и памятники быта, пролившія нынѣ, благодаря уже сто лѣтъ длящимся раскопкамъ, яркій свѣтъ на образъ жизни, обстановку домашняго и общественнаго быта древнихъ римлянъ). Скончавшись 42 лѣтъ (въ 81 г.), Титъ въ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ искусства является съ чертами красоты, величавости и какой-то особенной пріятности. Прекрасный бюстъ Тита (см. Weisser Bilder-Atlas z. Welt-Gesch. табл. XLIII, фиг. 23) представляетъ его очень молодымъ. Лицо омрачено кроткою и отчасти кокетливою грустью. Въ иномъ видѣ онъ въ извѣстной Луврской статуѣ (ib. фиг. 24; Overbeck Gesch. d. griech. Plastik т. 2, фиг. 154),

Юстій помолчалъ мгновеніе, подумалъ и потомъ проговорилъ такъ тихо, какъ-бы опасаясь, чтобы его не подслушали дубы и буки священной рощи:

— А если... если Іонаѳанъ, любимое твое дѣтище, этотъ рыцарь-герой, этотъ жалкій изгнанникъ, котораго въ настоящее время жгутъ африканскіе жары и во сто разъ болѣе жестокое отчаяніе, если онъ... вернется? Чѣмъ ты укроешь его отъ опасности? Кого ты призовешь ему въ защиту? Агриппа и Флавій могутъ оказать ему весьма полезное содѣйствіе. Одно мановеніе бѣлаго пальчика Вереники можетъ освободить его голову изъ-подъ топора или тѣло его изъ пламени костра...

гдѣ изображенъ въ полномъ вооруженіи, въ моментъ обращенія съ рѣчью къ войску (не менѣе знаменита другая его статуя въ Латеранскомъ дворцѣ въ Римѣ: Вейсеръ, табл. XLIX). Особеннымъ добродушіемъ сіяетъ изображеніе Тита на бронзовой медали (ib. табл. XLIII фиг. 25); голова въ лавровомъ вѣнкѣ; кругомъ надпись: Imperator Titus Caesar Vesp. Aug. Pontifex Maximus, Tribunitia Potestatae, Pater Patriae, Consul VIII. Монументальные памятники какъ его зодчества, такъ и въ честь его воздвигнутые въ Римѣ: 1) оконченный „Колизей“ Веспасіана, 2) знаменитыя бани (Thermae Titi) на Monte Esquilino, въ полууцѣлѣвшихъ подземельяхъ которыхъ, украшенныхъ фресками, черпалъ не мало классическаго Рафаэль для своихъ „Ватиканскихъ Ложъ“ и вблизи которыхъ, у нѣкогда къ нимъ примыкавшаго дворца Тита, найдена была (въ 1506 г.) знаменитая группа „Лаокоона“; 3) тріумфальная арка Тита — на высшемъ пунктѣ улицы Via Sacra (возлѣ храма Veneris et Romae) у подошвы Палатина. Сохранилась до нашихъ дней. Воздвигнута въ память покоренія Іудеи (въ честь Тита и Веспасіана). Окончена въ 81 г. при Домиціанѣ. Изъ пентеликскаго мрамора. Какъ и всѣ постройки этого рода — это четыреугольное по плану зданіе съ однимъ сводчатымъ проходомъ (воротами), съ верхней лежащей надъ карнизомъ надстройкой (аттикомъ), по обычаю назначавшееся для тріумфальнаго въѣзда побѣдителя. Изъ 5 арокъ, сохранивш. въ Римѣ (Друза, Септ. Севера, Галліена и Константина), она меньшая: 3½ саж. высоты, 3 саж. ширины. 2 саж. толщины. Передній и задній фасады по сторонамъ воротъ украшены каждый 2 полуколонами съ канелюрами смѣшан. ордена, поддерживающими антаблементъ, на которомъ уже атгикъ (съ надписью Senatus populusque romanus divo Tito divi Vespasiani f. Vespasiano Augusto; названіе Тита „divus“, т. е. обожествленнымъ, указываетъ на сооруженіе арки послѣ его смерти). Въ углахъ между антаблементомъ колонъ и дугою свода на обоихъ фасадахъ аллегорическія фигуры (всѣхъ 4). Аркада (сводъ) украшена кесонами съ превосходными розетами. Обѣ вертикальныя внутреннія стѣны пролета украшены знаменитыми барельефами: на *сѣверной* — Титъ въ тріумфальной колесницѣ съ четвер-

Дрожь прошла по тѣлу Менахима отъ головы до пятокъ, поднятыя кверху плечи его затрепетали въ воздухѣ, какъ крылья раненной птицы и изъ груди вырвался продолжительный вопль:

— Ахъ, Юстій, Юстій! Зачѣмъ ты искушаешь меня? Іонаѳанъ мой... Да, это правда! Онъ приговоренъ къ плахѣ... или можетъ быть его, подобно Гіору, возведутъ на костеръ, и римская чернь будетъ неистовствовать отъ удовольствія при видѣ мученій и смерти одного изъ послѣднихъ защитниковъ Сіона...[24]) О, Юстій, Юстій, зачѣмъ ты мнѣ сказалъ это! Ты заклинаешь меня головою дражайшаго дѣтища души моей, того дѣтища, которое я младенцемъ исторгъ, выкупилъ изъ Эдомитской неволи! Да, ты правъ: Агриппа можетъ его защитить, Флавій можетъ его укрыть, Вереника... О!

ней гордыхъ коней (quadriga), ведомыхъ богиней Рима (Roma) въ видѣ увѣнчанной градской короной (corona urbana) женщины; путь указываетъ квиритъ; Титъ съ предводительскимъ жезломъ въ лѣвой рукѣ; крылатая побѣда (Victoria) вѣнчаетъ его вѣнкомъ; сопровождаютъ 12 ликторовъ въ лавровыхъ вѣнкахъ и съ fasces и почетные граждане. На *южной* — народъ и воины ведутъ плѣнныхъ и кромѣ знаменъ несутъ на носилкахъ трофеи (свящ. предметы Іерусалимскаго храма: жертвенные чашу и столъ, золотой семисвѣчникъ), направляясь въ какое-то зданіе (быть можетъ построен. для этого Веспасіаномъ templum Pacis), котораго видны только величеств. ворота. По случаю торжества воины въ лавровыхъ вѣнкахъ и въ гражданскихъ тогахъ вмѣсто военнаго платья. Важные квириты также сопровождаютъ шествіе. Въ срединѣ свода апоѳеозъ („обожествленный" императоръ, несомый орломъ въ небо) тоже указывающій на посмертное сооруженіе арки. На фризѣ антаблемента барельефы „шествія": р. Іорданъ (въ видѣ рѣчнаго бога), несомая на носилкахъ (въ знакъ покоренія); народъ, ведущій жертвенныхъ быковъ, воины со щитами (съ изображ. Медузы). Аттикъ вѣроятно былъ украшенъ колосальными статуями. (См. у Philippi Über römische Triumphalreliefe въ Abhandl. der. Sächs. Gesel. d. Wiss. Phil. Classe т. VI; Ziegler Illustrationen zur Topographie des alten Rom. Canina Gli edifizii di Roma antica табл. 188; труды по исторіи архитектуры Гирта' Куглера, Батисье, Любке, Шуази и др.; см. также Daremberg et Saglio „Dict. des antiq..." ст. Arcus).

[24]) Хотя Іудея послѣ погрома оставалась спокойною, но въ сосѣднихъ странахъ брожженіе іудейства продолжалось даже до конца 73 г. Часть уцѣлѣвшихъ террористовъ (зелотовъ) распространилась по Египту и Киренаикѣ Въ послѣдней нѣкто *Іонаѳанъ*, по ремеслу ткачъ, выдалъ себя за пророка и

Теперь онъ не сидѣлъ уже на остромъ краю барьера, но, распростершись подъ букомъ, со скрещенными надъ головою руками, укрылъ лицо свое въ высокой травѣ. Изъ груди его продолжали вылетать безсвязныя восклицанія:

— Іонаѳанъ! Бѣдный мой Іонаѳанъ! Юноша — герой! Злополучный скиталецъ! Чѣмъ мнѣ защитить его? Кого призвать ему на помощь? О Ты, гдѣ-же Твое милосердіе?

Юстій молча съ соболѣзнованіемъ смотрѣлъ на этотъ припадокъ отчаянія, потрясшій все существо его соотечественника. Даже глаза его стали нѣсколько влажными, а тонкія губы его еще болѣе сжались съ выраженіемъ безмолвнаго, очевидно привычнаго ему страданія.

Постепенно, однако-же, Менахимъ, казалось, начиналъ успокоиваться. Онъ предавался раздумью, припавъ лицомъ къ землѣ. Прошло довольно много времени, прежде нежели онъ съ трудомъ приподнялся и, устремивъ пылающіе глаза свои въ лицо Юстія, рѣшительно произнесъ:

— Ни за что!

Юстій поникъ головою.

— Я увѣренъ былъ въ твоемъ отказѣ, но все-же питалъ нѣкоторую надежду, что приведенныя мною соображенія...

— Какія, Юстій? все еще дрожащимъ, хотя и болѣе спокойнымъ голосомъ, спросилъ Менахимъ. Нищета? но развѣ она не наиболѣе прилична гражданину разореннаго города? Миртала? Но развѣ я и ее, подобно Іонаѳану, не

увлекъ за собой двѣ тысячи бѣдняковъ въ пустыню, что повлекло за собой истребленіе и конфискацію имущества всей іудейской части города Киренъ жестокимъ правителемъ области Катулломъ, хотя ужасы подавленія въ Африкѣ далеко уступаютъ жестокостямъ римлянъ въ Іудеѣ. У того-же Іосифа Флавія (Іуд. Война VII, V, 3—7) читаемъ описаніе „тріумфа“ Веспасіана и Тита (по возвращеніи послѣдняго въ Римъ въ маѣ или іюнѣ 71 г.), закончившагося позорной казнью главы возстанія и защитника Сіона *Симона Варъ-Гіора*, умерщвленнаго у Тарпейской скалы, (другой предводитель Іоаннъ Гискала погибъ въ темницѣ).

исторгъ изъ неволи Эдомитовъ? Пусть-же теперь она раздѣляетъ со мною черствый хлѣбъ мой и пусть вмѣстѣ со мною дышетъ воздухомъ несчастія. Іонаѳанъ? Но вѣдь онъ навѣрное первый и больше другихъ отсовѣтовалъ-бы мнѣ раздѣлять наслажденія и богатства съ тѣми, которые отреклись и измѣнили святому дѣлу родины.

Послѣднія слова онъ проговорилъ съ выраженіемъ ненависти въ глазахъ. Юстій, спустя нѣкоторое время, возразилъ:

— Ты слишкомъ строгъ, Менахимъ, и сужденія твои отличаются опрометчивостью, происходящею отъ горячности твоего сердца. Ни Агриппа, ни Іосифъ, ни даже Вереника и не думали быть отщепенцами. Они открыто и торжественно празднуютъ всѣ наши праздники и щедрою рукою подаютъ помощь бѣднымъ нашимъ братьямъ...

— Да, но сердца ихъ, Юстій, сердца! прервалъ Менахимъ и глубоко-презрительная усмѣшка пробѣжала по морщинамъ его лица, — сердца, погрязшія въ порокахъ и развратѣ Эдома, руки ихъ ежедневно дружески пожимающія руки нашихъ враговъ! Іосифъ Флавій при столѣ Веспасіана! Вереника въ объятіяхъ Тита, того самаго Тита, который... о Ты! гдѣ-же Твоя справедливость!... пожаромъ обратилъ въ прахъ нашъ храмъ! Агриппа расхаживаетъ въ тогѣ римскаго сенатора, предшествуемый шестью ликторами, которые разгоняютъ передъ нимъ, какъ собакъ, нищихъ, его братій! [25]) Ха, ха, ха! И ты дерзаешь говорить,

[25]) Lictor служитель высшихъ магистратовъ, сопровождавшій ихъ во время выхода, очищавшій дорогу отъ толпы и несшій передъ ними fasces, т. е. связанный краснымъ ремнемъ пучекъ прутьевъ (virgae), изъ средины которыхъ выступалъ топоръ (securis). Заимствованіе этого символическаго знака власти отъ этрусковъ приписывается Ромулу. Число ликторовъ у магистрата опредѣлялось степенью его должности. По изгнаніи царей, замѣнившіе ихъ консулы получили 12 ликторовъ, (предшествовавшихъ старшему консулу C. major въ теченіи его мѣсяца, слѣдуя другъ за другомъ и держа въ рукахъ стоймя каждый по пучку, опусканіемъ котораго (demittere fasces) низшіе магистраты отдавали честь высшимъ, а всѣ — передъ народомъ, какъ настоящимъ обладате-

Юстій, что они не отступники! Соблюдаютъ праздники! Святятъ день субботный! «Милосердія требую, не жертвы!» такъ сказалъ Господь устами пророка. Подаютъ милостыню нищей братіи! А въ палатахъ Агриппы золото чуть не капаетъ со стѣнъ. А сколько стоитъ перстень, подаренный Вереникѣ завоевателемъ ея отечества? А какая цѣна подарковъ, полученныхъ Флавіемъ отъ Поппеи, развратной жены неистоваго Нерона? Нѣтъ, пусть ужъ сами трескаютъ богатства, пріобрѣтенныя подобнымъ способомъ! А мои уста не прикоснутся къ нимъ...

Юстій только съ видимымъ равнодушіемъ выслушалъ эту страстную тираду; но въ тѣни капюшона на лицѣ его вспыхнулъ румянецъ.

— Какого-же ты мнѣнія обо мнѣ, Менахимъ? вѣдь я живу въ ихъ раззолоченныхъ палатахъ и питаюсь отъ ихъ роскошнаго стола?

Менахимъ подумалъ съ минуту, потомъ отвѣчалъ:

— Я люблю тебя, Юстій, потому что ты былъ лучшимъ другомъ моего Іонаѳана, и потому что мнѣ извѣстна душа твоя; я знаю, что въ ней обитаютъ любовь и вѣрность. Голодъ, изсушившій тебя, заставилъ тебя уйти подъ кровъ Агриппы. Ты всегда былъ ревностнымъ послѣдователемъ кроткаго ученія Гиллела [26]), возстающаго противъ

лемъ верховной власти. Диктатору предшествовали 24 л., преторамъ въ городѣ 2 л., въ провинціяхъ 6 и т. д.; даже весталки и flamen dialis (жрецъ Юпитера) имѣли по ликтору. Побѣдоносные полководцы увѣнчивали fasces лавровыми вѣтвями, что впослѣдствіи обыкновенно употребляли и императоры. Окружая трибуналъ, ликторы выполняли и приговоры: связавъ руки преступнику, наказывали его прутьями и обезглавливали. Образуя изъ себя нѣсколько корпорацій, ликторы по происхожденію были изъ низшихъ классовъ (часто вольноотпущенные), но всегда свободные.

[26]) *Гиллель* іудейскій раввинъ (въ эпоху Іисуса Христа), родомъ изъ Вавилона (по матери потомокъ Давида), знаменитый ученостью и замѣчательный гуманнымъ характеромъ своей доктрины (ученикъ іудейскихъ богослововъ Шемая и Авталіона въ Іерусалимѣ). Избранный за познанія въ Законѣ патріархомъ, сдѣлалъ много полезныхъ нововведеній въ общественномъ быту своего народа, а какъ богословъ — способствовалъ дальнѣйшему расцвѣту высшихъ школъ

ненависти и крови. Ахъ, когда то и я былъ его послѣдователемъ. Во мнѣ было сердце голубя, я пилъ только сладкій медъ согласія и дружбы. Но ни одна пряность не жжетъ такъ во рту и ни одно вино такъ не бьетъ въ голову, какъ пережитая несправедливость! И какъ вредныя послѣдствія отношеній тѣсненнаго къ притѣснителю является то, что твоя чистая душа грязнится отъ служенія безбожникамъ, а мое кроткое сердце наполняется ядомъ.

Наступило довольно продолжительное молчаніе, которое было прервано вопросомъ Юстія:

— Нѣтъ-ли какихъ вѣстей о Іонаоанѣ?

— Живъ, кратко отвѣчалъ Менахимъ.

— Слава Богу! Онъ его спасалъ до сихъ поръ отъ рукъ преслѣдователей. Прощай, Менахимъ.

— Миръ да будетъ съ тобою, Юстій.

Юстій оставилъ было Менахима, но, пройдя нѣсколько шаговъ, возвратился.

— Если... началъ онъ, если Іонафанъ, наче чаянія, возвратится подъ твою кровлю, извѣсти меня объ этомъ. Быть можетъ я могу быть ему въ чемъ нибудь полезнымъ, такъ позволь мнѣ, по крайней мѣрѣ, доказать вамъ мое расположеніе.

Менахимъ утвердительно кивнулъ головою. И такъ онъ не принялъ выгодной должности при особѣ своего соотечественника, а по прежнему являлся съ ранняго утра до поздняго вечера сторожить входъ въ священную рощу.

іудаизма въ Тиверіадѣ, Лиддѣ, Кессаріи и др. тѣмъ, что, излагая (въ Іерусалимѣ) свои толкованія на Ветхій Завѣтъ, первый дополнилъ ихъ критико-экзегетическими и палеографическими примѣчаніями. Распространившись въ устной передачѣ, они мало-по-малу были собраны и вошли въ т. наз. Мазору, т. е. „преданія“, представляющія весьма цѣнный матеріалъ для исторіи и критики Библіи (см. Carrière Les origines du text masoréthique de l'Ancien Testament. Par. 1875). Высоконравственный въ жизни и человѣколюбивый въ ученіяхъ, Гиллель оставилъ послѣ себя цѣлую богословскую школу въ іудействѣ, стоявшую (въ противуположность ригоризму школы его современника равви Шаммая) на почвѣ гумманности — „оправданія и облегченія“.

Безъ сомнѣнія, исправляемая имъ должность ни подъ какимъ видомъ не могла назваться доходною, тѣмъ не менѣе находились люди, завидовавшіе ему въ этомъ отношеніи. Во главѣ такихъ завистниковъ былъ сиріецъ Сила, одѣтый въ красно-бурую тунику [27]), стянутую кожанымъ поясомъ, босой, съ рыжеватой, полу-плѣшивой головою, съ хитрымъ, злымъ, циничнымъ лицомъ. По профессіи это былъ носильщикъ, но, проживъ большую часть жизни въ рабствѣ и только недавно ставши вольно-отпущенникомъ [28]), онъ жаждалъ теперь празднаго, спокойнаго житья. Съ какимъ-бы удовольствіемъ занялъ онъ должность Менахима. Ужъ онъ-бы не сидѣлъ, подобно этому глупому жиду, на твердомъ барьерѣ, а по цѣлымъ часамъ лежалъ-бы, растянувшись въ тѣни на мягкой травѣ. Можно-бы пригла-

---

[27]) Въ то время, какъ *тога* служила форменнымъ и праздничнымъ одѣяніемъ, t u n i c a была домашнею и рабочею одеждой. Это была широкая, (чаще) до колѣнъ доходившая, со всѣхъ сторонъ закрытая рубашка съ короткими (выше локтя) рукавами (первоначально безъ оныхъ), надѣвавшаяся на голое тѣло. Обыкновенно подпоясанная (подъ грудью — съ помощью пояса — cingulum) для охоты или работы, она ложилась вокругъ тѣла красивыми складками. Щеголи и актеры носили туники съ несиметричными рукавами (правымъ — обыкнов. туники и лѣвымъ мѣшкообразнымъ, какъ въ русскихъ женскихъ рубахахъ). Первоначально короткая, туника съ вѣкомъ изнѣженности постепенно дошла до ступней. Къ соблазну консерваторовъ вошло въ обычай носить заразъ нѣсколько туникъ; тогда нижняя называлась subucula или interior, верхняя — supparus или exterior; снабженная длинными рукавами—t. manicata (у жрецовъ и актеровъ). Матеріалъ — шерсть, позже лёнъ. Цвѣтъ естественный шерсти (бѣловатый), у рабочихъ классовъ темноцвѣтный, причемъ туника разнообразно подворачивалась, смотря по роду занятій. На туникѣ, какъ и на тогѣ, имѣлись знаки отличія: 2 пурпуровыя вытканныя полосы (clavi), шедшія черезъ плечо косо по передней и задней ея сторонамъ до пояса или до низу. Смотря по ширинѣ полосъ, туника называлась l a t i c l a v i a (широкополосая—только у сенаторовъ, а съ разрѣшенія Августа и у ихъ совершеннолѣтнихъ сыновей), или-же angusticlavia (узкополосая у „всадниковъ“ и вообще патриціевъ). Прославившіеся полководцы носили t. palmata, вышитую золотыми пальмами. Эти три вида туникъ обыкновенно не подпоясывались.

[28]) Вольноотпущенникъ (libertinus, libertus) рабъ, получившій свободу (manumissio) отъ господина или въ торжественной формѣ (a, по фиктивной жалобѣ другаго лица передъ магистратомъ, b, черезъ внесеніе въ цензорскій списокъ свободныхъ гражданъ, c, по завѣщанію) или частнымъ образомъ (въ присутствіи

сить къ себѣ двухъ-трехъ своихъ пріятелей, да позабавиться съ ними игрой въ четъ и нечетъ, или въ кости, почаще прикладываясь къ фляжкѣ съ трифолійскимъ виномъ [29]). На все это съ избыткомъ хватило-бы той части денегъ, которую онъ оставлялъ-бы въ свою пользу отъ платы за входъ. И все это легко-бы осуществить, если-бы не этотъ проклятый жидъ, который засѣлъ на этой должности точно на вѣкъ. Желая хоть чѣмъ-нибудь досадить Менахиму, онъ въ минуты, когда тотъ болѣе всего занятъ былъ чтеніемъ или письмомъ, вдругъ испускалъ пронзительный, нечеловѣческій крикъ, похожій больше на ревъ дикаго звѣря или на свистъ хищной птицы. Бѣдный Менахимъ вскакивалъ, какъ ужаленный, но скоро приходилъ въ себя отъ боли въ ногѣ, ушибленной ловко пущеннымъ камнемъ. Скоро появлялся и самъ виновникъ этой шутки, Сила, и, взявшись въ бока, учинялъ передъ Менахимомъ пляску, сопровождаемую циническими жестами и не менѣе циническими пѣснями. Менахимъ переносилъ все молча. Приходилось молчать и тогда, когда въ складкахъ сво-

---

друзей, по письменному заявленію или по приглашенію сѣсть къ столу господина, также рѣшеніемъ его на смертномъ одрѣ). Первая форма давала права гражданства, вторая только фактическое пользованіе свободой. Въ первомъ случаѣ отпущенный получалъ родовое и даже личное имя господина (даже пользованіе общимъ могильнымъ склепомъ), сверхъ того прозвище, включался въ трибы и центуріи съ полнымъ правомъ голоса, хотя вначалѣ военная служба и почетныя должности были для него закрыты. Бракъ между кореннымъ гражданиномъ и либертиной считался позорнымъ. Патронъ (бывшій господинъ) былъ опекуномъ вдовы, дѣтей умершаго либертина (даже наслѣдникомъ при отсутствіи завѣщанія). При императорахъ вольноотпущенники (любимцы) нерѣдко достигаютъ высокихъ почестей, часто злоупотребляя своимъ вліяніемъ, а за распущенность пользуясь вообще дурной славой (даже въ потомствѣ). (См. значеніе слова libertin у французовъ).

[29]) Весьма трезвые въ древности (даже запрещая пить вино женщинамъ), римляне улучшили свое винодѣліе лишь послѣ знакомства съ Великой Греціей (гдѣ оно издавна процвѣтало). Въ эпоху роскоши въ Римѣ было множество сортовъ винъ, какъ отечественныхъ (италійскихъ), такъ и привозныхъ; лучшіе: caecubum (южн. Лаціума), setinum (тамъ-же), фалернское (изъ Кампаніи), свѣтложелтаго цвѣта (15-лѣтнее считалось самымъ лучшимъ); его смѣшивали иногда съ

его платья онъ находилъ неизвѣстно откуда взявшіеся куски ненавистнаго свиного мяса. Но не могъ и онъ дольше сдержать себя, когда однажды вечеромъ, возвращаясь домой, онъ замѣтилъ нѣсколькихъ человѣкъ, преслѣдующихъ беззащитную дѣвушку. Уже почти настигнутая, дѣвушка отчаянно вскрикнула. Каково-же было удивленіе Менахима, когда по голосу онъ узналъ въ преслѣдуемой дѣвушкѣ свою пріемную дочь Мирталу. Какъ бѣшенный, бросился онъ на негодяевъ, но они уже обращены были въ бѣгство двумя почтенными мужами, возмущенными ихъ нахальствомъ.

Въ убѣгавшихъ нахалахъ Менахимъ призналъ Силу и его пріятелей, сирійцевъ, тоже носильщиковъ.

— Чего ты хочешь отъ меня; въ чемъ я виноватъ передъ тобой? спросилъ онъ на слѣдующій день у Силы, когда тотъ проходилъ мимо рощи.

— Хочу, чтобы ты уступилъ мнѣ свое мѣсто, а виноватъ ты тѣмъ, что принадлежишь къ числу тѣхъ іудей-

---

водой или съ хіосскимъ (Weber de agro et vino Falerno 1855 г.) и др. Vinum Trifolinum (съ горы Trifolium въ Кампаніи) было лучшее изъ обыкновенныхъ винъ. (Подробности и литература у Pauli Real. Encyclop. т. VI. Ст. Vinum и Vinea; примѣч. у Беккера „Галлъ“; Marquardt'a Privatalterth. II; Велишскій и др.; кратко — у *Любкера* Реальн. слов. клас. древн.). Для развлеченія у римлянъ (какъ и у грековъ) существовало много игръ. Самыя обыкновенныя: въ *мячъ* (ludus pilarum) гимнастическая; въ подобіе *шашекъ* или шахматовъ (ludi latrunculorum и duodecim scriptorum), требовавшая вниманія и ума; въ *четъ и нечетъ* (ludere par impar), азартная, гдѣ противникъ отгадывалъ четное иль нечетное число монетъ или другихъ предметовъ въ рукѣ соперника; въ *бабки* или *кости* (alea), въ которой употребляли бабки (tali) или кубики (tesserae)—тоже азартныя и строго запрещенныя. *Бабки* имѣли на 4-хъ плоскостяхъ очка 1 и 6, да 3 и 4 (2 и 5 не было). Брали 4 бабки, трясли въ кубкѣ (pyrgus, turricula, orca) и выкидывали на доску (alveus, abacus, tabula). Самый счастливый ударъ (venus) если всѣ 4 бабки показывали разныя очка, самый неудачный (canis, canicula) если на каждой бабкѣ было 1. *Кубы* имѣли на всѣхъ 6 сторонахъ очка 1. 2. 3. 4. 5. 6. Играли ими такъ-же какъ и теперь. (См. Boulenger De ludis Veterum въ т. VII. „Thesaur.“ Gronovius'a; Ficoroni Itali ed altri strumenti lusorj degli antichi Romani (1734); соотвѣтственныя статьи у *Паули*, Любкера и вышеуказан. сочиненіяхъ по римскимъ древностямъ; также Бекъ-де-Фукьера Игры древнихъ. пер. А. Иванова. К.).

скихъ собакъ, которыхъ сирійцы въ прошломъ году въ Антіохіи избили цѣлыхъ 20 тысячъ [30]). Если тамъ васъ перебили такую кучу, то отчего-бы мнѣ здѣсь не задушить хоть одного?

— Да сжалится надъ тобою Господь, жестокій и безсердечный ты человѣкъ! Ты подумай только: вѣдь Іудея и Сирія двѣ родныя сестры. Онѣ говорятъ однимъ языкомъ, почитаютъ одного Бога. Племя наше ведетъ свое происхожденіе отъ одного корня.

— Чтобъ тебѣ изжариться въ раскаленныхъ объятіяхъ Молоха! [31]) Единство твоего языка и племени и твой Богъ столько-же для меня интересны, сколько старая подошва сандаліи. Я чувствую неутолимую жажду, а твоимъ жалованьемъ я могъ-бы утолить ее. Я-бы хотѣлъ преспокойно растянуться въ тѣни и на травѣ священной рощи, а ты занимаешь мое мѣсто. Но я рѣшился или выжить тебя отсюда, или вышибить изъ тебя твою жидовскую душу.

— Я буду жаловаться, спокойно, но рѣшительно сказалъ Менахимъ.

— Лай, собака! шипи, подлая змѣя! Посмотримъ, укроетъ-ли тебя отъ когтей Силы господинъ твой Монобазъ, на котораго многіе благородные римляне давно уже точатъ зубы.

---

[30]) Очевидный недосмотръ автора. Избіеніе 20000 свершилось не въ Антіохіи, а въ Кесаріи (Caesarea, древн. Стратонъ), городѣ, такъ названномъ Иродомъ въ честь Августа (лежитъ на границѣ Галилеи и Самаріи, мѣстопребываніе римскихъ намѣстниковъ и базисъ военныхъ дѣйствій Веспасіана въ іудейскую войну), гдѣ по интригамъ намѣстника Іудеи Гессія Флора кроваво проявилась ненависть сирійцевъ къ іудеямъ почти наканунѣ возстанія (64 г. Ios. bel. iud. II. XVIII). Въ Антіохіи-же (Эпидафнійской — на р. Оронтѣ, нынѣ Антакія) Титъ, уступая раздраженной черни, только отнялъ у іудеевъ ихъ привилегіи и снесъ синагогу (Ios. bel. Iud. I. VII, I, 1; *Ренанъ* Разор. Іерусалима стр. 20. 70).

[31]) *Молохъ* — латинизиров. форма почетнаго названія мѣстнаго божества Аммонитянъ, Финикіянъ и ихъ колоній — Мелькарта (Melek-Kiryath. M.-Qart, т. е. „царь города“) или Ваала покровителя г. Тира (Baal-Tsor); богъ природы разрушительной (въ противувѣсъ богу творящему Baal Tammouz'у или Adon'у

Менахиму пришлось пожаловаться. Силу укротили. Онъ перестал терзать Менахима; только, встрѣчаясь въ толпѣ, издали дѣлалъ ему угрожающіе жесты, а разъ, улучивъ минуту, сказалъ зловѣщимъ голосомъ:

— Скрытая ненависть хуже явной. Дай срокъ: будетъ и на моей улицѣ праздникъ.

Въ полдень Менахимъ, обыкновенно усѣвшись на барьерѣ, ѣлъ хлѣбъ, посыпанный лукомъ, и запивалъ водой съ уксусомъ; затѣмъ предавался чтенію, письму и своимъ размышленіямъ, въ молчаніи перенося всѣ тѣ оскорбленія, угрозы и грубыя шутки, которымъ онъ подвергался со стороны прохожихъ и Силы. Среди хаоса стѣнъ и крышъ Рима взоръ его легко распознавалъ дворецъ Агриппы, гдѣ жилъ также и Іосифъ Флавій, предлагавшій ему у себя столь выгодную должность. Но никогда сердце его, при видѣ этого дворца, не загоралось ни досадою, ни завистью. Напротивъ, часто онъ взиралъ въ эту сторону съ негодованіемъ. Нерѣдко спина его была какъ-то особенно сгорбленною, какъ будто подъ какимъ-то непосильнымъ бременемъ. Тогда дрожащими устами онъ повторялъ имя Іонаѳана, рыцаря, скитальца, обреченнаго на казнь. Вѣроятно онъ обладалъ какимъ-то цѣлительнымъ бальзамомъ противъ всѣхъ этихъ терзаній. Ежедневно,

---

„господину", Адонису грековъ). Поэтому огонь, какъ разрушающій элементъ, играетъ въ его культѣ важную роль; отсюда-же и кровавый характеръ его жертвъ: сожиганіе живьемъ дѣтей, рабовъ и плѣнныхъ, шедшій рука-объ-руку съ чудовищной оргіей и развратомъ (символизировавшими произраждающую силу природы). Обоготворяемъ былъ подъ формою: въ Тирѣ свѣтлаго камня (коновидной или фаллической формы аэролита „beith-el'я *бетиля*); на Критѣ — бронзоваго пылающаго исполина Талоса, поглощавшаго иностранцевъ, откуда и легенда о пожирателѣ юношей Минотаврѣ, — то-же и въ Карѳагенѣ подъ именемъ Baal-Hamon'a „горящаго Ваала" (Діодоръ Сицил. XX. 14: „она (статуя) была бронзовая, съ руками вытянутыми впередъ и опущенными; ея руки, съ ладонями, обращенными кверху, наклонялись къ землѣ, съ тѣмъ чтобы дѣти, возлагаемыя на нихъ, падали непремѣнно въ пропасть, наполненную огнемъ"). (См. Movers'a Untersuch. über d. Religion... der Phoenizier; Арх. *Хрисановъ* Религ. древн. міра т. 2-й; Herzog Real. Encyklop. f. protest. Theo-

когда огненный дискъ солнца скрывался за пурпурный край горизонта, когда угасалъ блескъ «вѣчнаго города» и стихалъ его шумъ, когда на тихія долины ниспускалось прозрачное покрывало сумерекъ, а въ глубинѣ рощи все явственнѣе раздавалось серебристое журчаніе ручья,—Менахимъ, подперши голову рукою, устремивъ высоко взоръ и ритмически, медленно покачиваясь всѣмъ тѣломъ, погружался въ глубокую, ясную задумчивость. Быть можетъ, тогда снова въ немъ оживалъ прежній ученикъ Гиллела, съ голубинымъ сердцемъ, возмущающимся раздорами, кровью и проклятіями. Лицо его становилось покойнымъ, на губахъ исчезало страдальческое выраженіе и въ глазахъ потухала страсть. Тихо, протяжно пѣлъ онъ пѣснь надежды:

«Какъ преходящее облако, прейдетъ безбожный, праведникъ останется незыблемъ.

«Путь праведныхъ, какъ свѣтлая лента, ведетъ на гору, ко дню торжества.

«Ожиданіе... утѣха несчастныхъ. Жди, мой народъ, дня воздаянія».

На лицѣ его разливалось выраженіе тихой радости, когда, вперивъ взоръ свой въ небеса, онъ произносилъ:

— Ты, Котораго имени не въ силахъ произнести уста мои [32]), благодарю Тебя за то, что и мнѣ пришлось испытать

---

logie ст. Moloch, Baal etc.; Исторія древн. Востока *Ленормана* т. I. Кіевъ. 1878. Финикіяне; Berger Phenicie (въ Encycl. d. scien. relig.) и особенно его мемуаръ въ „Gazet. archeol.“ 1879, стр. 133 о типѣ и культѣ Ваала въ Кароагенѣ. Вообще о изображ. финик. божествъ см. Perrot et Chipiez H-re de l'Art... т. 3-й). Занесенный въ Израиль въ эпоху судій и введенный Соломономъ культъ Ваалъ-Гамона или Молоха поглощалъ (въ долинѣ Гинномъ у стѣнъ Іерусалима) немало дѣтей даже до временъ ц. Іосіи. Изъ описаній позднѣйшихъ раввинистовъ заключаемъ, что образъ и пріемы жертвоприношеній были тѣ-же, что и въ Кароагенѣ. (См. Baudissin Iahve et Molochus sive de ratione inter Deum Israelitarum et Molochum intercedente. Lpz. 1868).

[32]) Изъ многихъ именъ Божіихъ въ св. Писаніи у евреевъ и у другихъ семитовъ Эль, Элогимъ, Эль-Шаддай, *Іегова* (יהוה Ihvh Ягве) послѣднее,

удары, которыми Ты поразилъ моихъ братій, ибо во сто, въ тысячу разъ лучше страдать вмѣстѣ съ притѣсненными, нежели наслаждаться благами съ притѣснителями...

Затѣмъ, поднявшись съ мѣста и взявъ свою книгу, спрятанную въ укромномъ мѣстѣ, спокойно, выпрямивши станъ и какъ-бы съ гордостью поднявши голову, онъ по базальтовой тропинкѣ направлялся къ кварталу Рима, носящему названіе: Trans Tiberim или Затибрская сторона.

II.

Trans Tiberim, XIV-й участокъ Рима [33]), заключалъ въ себѣ два холма: Яникулы и Ватиканъ. На противоположномъ берегу Тибра, на семи первоначальныхъ холмахъ, составлявшихъ какъ-бы колыбель Рима, расположены были всѣ священные памятники, все, что составляло блескъ и могущество Рима. На этой сторонѣ обширные сады Цезаря и Агриппы и окруженныя садами виллы оптиматовъ покрывали верхушки и склоны двухъ холмовъ предмѣстья густою зеленью, среди которой тамъ и сямъ просвѣчивали бѣлоснѣжныя арки и своды воротъ, ведущихъ за предѣлы города. Здѣсь-же, у подножія Яникулъ, на узкой полосѣ земли между подножіемъ холма и рѣкою, противъ арки Германика, какъ-бы роскошной пряжкой замыкавшей спус-

---

согласно заповѣди Моисѣю, не можетъ быть произносимо евреемъ и замѣнено даже въ молитвѣ и въ чтеніи св. Писанія еврейскими учеными „Массоры" (см. примѣч. 26) словомъ *Адонаи* („Господь мой").

[33]) По произведенному Августомъ раздѣленію Рима въ интересахъ городской полиціи всѣхъ участковъ или округовъ (regiones) было 14: изъ нихъ I Porta Capena, II Caelimontium, III Isis et Serapis, IV Templum Pacis, V Esquiliae, VI Alta Semita, VII Via Lata, VIII Forum Romanum, IX Circus Flaminius, X Palatium, XI Circus Maximus, XII Piscina Publica, XIII Aventinus — на лѣвой (восточной) сторонѣ рѣки; XIV Trans Tiberim (нынѣ Transtevere) на правомъ берегу (западномъ). Населеніе здѣсь было самаго низкаго класса; особенно упоминаются кожевники, евреи, рыбаки, красильщики, плотники... (Подробности въ „топографическомъ очеркѣ Рима").

кающуюся съ Авентина Остійскую улицу [34]), ютилась со своими сѣрыми низенькими домиками та часть Затибрскаго квартала, которую заселяли исключительно сирійцы и евреи. Мѣстность эта отличалась отъ другихъ частей города не только размѣрами улицъ и зданій, но также совершенно особенной архитектурой построекъ, а еще болѣе физіономіей живущаго здѣсь населенія. И на противоположной сторонѣ рѣки встрѣчались мѣста, густо застроенныя: напр. мѣстность, называвшаяся Субуры [35]), отличалась узкими улицами со скученными постройками, непрочностью своею возбуждающими опасеніе прохожихъ. Тѣмъ не менѣе попадались и здѣсь высокіе, подчасъ шести-этажные дома, украшенные колоннадой, которая своимъ кирпичемъ и гипсомъ слабо пыталась подражать мрамору болѣе роскошныхъ частей города; даже узенькіе дорожки были вымощены лавой, блиставшей какъ темное зеркало; кое-гдѣ тамъ попадались статуи, изображающія разныя божества или обоготворенныхъ людей [36]). И рѣчь тамъ слышалась толь-

---

[34]) Via Ostia — одна изъ улицъ Рима — шла отъ Porta Trigemina (воротъ у сѣверной подошвы Авентина) вдоль лѣваго берега Тибра и его набережной мимо большой таможни или житницы (Horreá Çabiana и Aniciana), рынка зерноваго хлѣба, лѣсныхъ складовъ и портика Эмилія, вѣроятно, подъ „арку Друза и Германика“ (знаменитаго побѣдителя Херусковъ, умерщвл. Тиберіемъ), поворачивала къ юго-востоку у вымощенной плитами пристани (Emporium), гдѣ выгружались пришедшія изъ римской гавани Остіи корабли, и по юго-западному склону Авентина — доходила, вблизи надгробной пирамиды Цестія, до Остіевыхъ воротъ (Авреліановой стѣны), за которыми уже, ставъ дорогой, вела сухопутьемъ къ г. Остіи. Что касается самой арки Германика и Друза, то она къ намъ не дошла и съ нею не должно смѣшивать арку Друза, находящуюся у Porta Appia (нынѣ P. St-Sebastiano) на Аппіевой дорогѣ.

[35]) Subura бойкая улица и густо населенный мелкими промышленниками кварталъ (IV округа) въ долинѣ между Целійскимъ и Эсквилинскимъ холмами, обиловавшій тавернами и увеселительными домами.

[36]) Зашедшее отъ грековъ вѣрованіе, что герои удостоиваются обращенія въ боговъ (Ἀποθέωσις), нашло себѣ примѣненіе и въ Римѣ послѣ паденія республики. Уже Юлію Цезарю при жизни оказывали божескія почести, а послѣ смерти онъ былъ причисленъ къ сонму боговъ, съ какой поры и началось постоянное религіозное чествованіе императоровъ, а иногда и императрицъ. Обрядъ

ко латинская или греческая, физіономіи-же населенія, хотя подчасъ грубыя и истощенныя, все-же ясно свидѣтельствовали о происхожденіи ихъ обладателей отъ квиритовъ [37]) и эллиновъ, которые издавна уже были въ Римѣ близкими гостями. Совершенно иначе было здѣсь, въ Затибрскомъ предмѣстьѣ. Цѣлые десятки короткихъ, узенькихъ, крутыхъ улицъ извивались вокругъ низенькихъ, одно-этажныхъ домиковъ съ плоскими крышами [38]), окруженными балюстрадой и увѣнчанными треугольными будками, которыя печально смотрѣли единственнымъ своимъ окномъ безъ стекла; стекла въ этомъ заброшенномъ уголкѣ были неизвѣстною роскошью и замѣнялись пузыремъ или кусками пропитанной воскомъ ткани. Подобная архитектура была неизвѣстна въ Римѣ до появленія выходцевъ изъ Іудеи. Треугольная будка, возвышающаяся надъ плоской крышей, заключала въ себѣ комнатку, какъ-бы увеличивавшую

(т. наз. consecratio) совершался по рѣшенію сената и предложенію новаго императора, наслѣдовавшаго обоготворяемому. Послѣ и гребенія выставлялось во дворцѣ въ теченіи 7 дней на носилкахъ изъ слоновой кости восковое изображеніе умершаго, затѣмъ „всадники“ и сенаторы несли его на форумъ, оттуда на Марсово поле. Здѣсь изображеніе, великолѣпно изукрашенное, ставилось на костеръ, усыпанный благовоніями; новый императоръ зажигалъ костеръ; съ высоты костра взлеталъ орелъ по народному вѣрованію уносившій душу покойнаго къ богамъ. Съ этихъ поръ умершему воздавали божескія почести, его называли Divus, строили ему храмы, ставили статуи, иногда колоссальныя. (См. *Радонежскій* Погребальные обряды древнихъ римлянъ. Ж. М. Н. Пр. 1874; статьи у Любкера, Маркардта Privatleben d. Röm. т. I 330...; Беккеръ Gallus т. III 344... и др.). Кромѣ того Августъ и Агриппа украсили перекрестки, площади, галлереи, парки, термы и театры произведеніями пластики (напр. на Forum'ѣ Augusti поставлены изваянія съ элогіями (похвальн. надписью) знаменитыхъ римлянъ, начавъ съ Энея. Богатъ пластикой б. Templum Pacis (такъ сказать музей фамильной славы дома Флавіевъ), а позже Александръ Северъ украсилъ изваяніями славныхъ римлянъ форумы Траяна и т. наз. Transitorium.

[37]) Quirites первоначально названіе Сабинянъ, перешедшее потомъ и къ римлянамъ, какъ почетное имя римскихъ граждапъ — въ ихъ внутренней мирной государственной дѣятельности, въ отличіе отъ milites — гражданъ воиновъ — въ частности и отъ Romani — римлянъ въ общемъ смыслѣ націи (и гражданъ мирныхъ и воиновъ).

[38]) — по обычаю Востока.

кающуюся съ Авентина Остійскую улицу[34]), ютилась со своими сѣрыми низенькими домиками та часть Затибрскаго квартала, которую заселяли исключительно сирійцы и евреи. Мѣстность эта отличалась отъ другихъ частей города не только размѣрами улицъ и зданій, но также совершенно особенной архитектурой построекъ, а еще болѣе физіономіей живущаго здѣсь населенія. И на противоположной сторонѣ рѣки встрѣчались мѣста, густо застроенныя: напр. мѣстность, называвшаяся Субуры[35]), отличалась узкими улицами со скученными постройками, непрочностью своею возбуждающими опасеніе прохожихъ. Тѣмъ не менѣе попадались и здѣсь высокіе, подчасъ шести-этажные дома, украшенные колоннадой, которая своимъ кирпичемъ и гипсомъ слабо пыталась подражать мрамору болѣе роскошныхъ частей города; даже узенькіе дорожки были вымощены лавой, блиставшей какъ темное зеркало; кое-гдѣ тамъ попадались статуи, изображающія разныя божества или обоготворенныхъ людей[36]). И рѣчь тамъ слышалась толь-

---

[34]) Via Ostia — одна изъ улицъ Рима — шла отъ Porta Trigemina (воротъ у сѣверной подошвы Авентина) вдоль лѣваго берега Тибра и его набережной мимо большой таможни или житницы (Horreá Çabiana и Aniciana), рынка зерноваго хлѣба, лѣсныхъ складовъ и портика Эмилія, вѣроятно, подъ „арку Друза и Германика" (знаменитаго побѣдителя Херусковъ, умерщвл. Тиберіемъ), поворачивала къ юго-востоку у вымощенной плитами пристани (Emporium), гдѣ выгружались пришедшія изъ римской гавани Остіи корабли, и по юго-западному склону Авентина — доходила, вблизи надгробной пирамиды Цестія, до Остіевыхъ воротъ (Авреліановой стѣны), за которыми уже, ставъ дорогой, вела сухопутьемъ къ г. Остіи. Что касается самой арки Германика и Друза, то она къ намъ не дошла и съ нею не должно смѣшивать арку Друза, находящуюся у Porta Appia (нынѣ P. St-Sebastiano) на Аппіевой дорогѣ.

[35]) Subura бойкая улица и густо населенный мелкими промышленниками кварталъ (IV округа) въ долинѣ между Целійскимъ и Эсквилинскимъ холмами, обиловавшій тавернами и увеселительными домами.

[36]) Зашедшее отъ грековъ вѣрованіе, что герои удостоиваются обращенія въ боговъ (Αποθέωσις), нашло себѣ примѣненіе и въ Римѣ послѣ паденія республики. Уже Юлію Цезарю при жизни оказывали божескія почести, а послѣ смерти онъ былъ причисленъ къ сонму боговъ, съ какой поры и началось постоянное религіозное чествованіе императоровъ, а иногда и императрицъ. Обрядъ

ко латинская или греческая, физіономіи-же населенія, хотя подчасъ грубыя и истощенныя, все-же ясно свидѣтельствовали о происхожденіи ихъ обладателей отъ квиритовъ[37]) и эллиновъ, которые издавна уже были въ Римѣ близкими гостями. Совершенно иначе было здѣсь, въ Затибрскомъ предмѣстьѣ. Цѣлые десятки короткихъ, узенькихъ, крутыхъ улицъ извивались вокругъ низенькихъ, одно-этажныхъ домиковъ съ плоскими крышами[38]), окруженными балюстрадой и увѣнчанными треугольными будками, которыя печально смотрѣли единственнымъ своимъ окномъ безъ стекла; стекла въ этомъ заброшенномъ уголкѣ были неизвѣстною роскошью и замѣнялись пузыремъ или кусками пропитанной воскомъ ткани. Подобная архитектура была неизвѣстна въ Римѣ до появленія выходцевъ изъ Іудеи. Треугольная будка, возвышающаяся надъ плоской крышей, заключала въ себѣ комнатку, какъ-бы увеличивавшую

(т. наз. consecratio) совершался по рѣшенію сената и предложенію новаго императора, наслѣдовавшаго обоготворяемому. Послѣ и гребенія выставлялось во дворцѣ въ теченіи 7 дней на носилкахъ изъ слоновой кости восковое изображеніе умершаго, затѣмъ „всадники" и сенаторы несли его на форумъ, оттуда на Марсово поле. Здѣсь изображеніе, великолѣпно изукрашенное, ставилось на костеръ, усыпанный благовоніями; новый императоръ зажигалъ костеръ; съ высоты костра взлеталъ орелъ по народному вѣрованію уносившій душу покойнаго къ богамъ. Съ этихъ поръ умершему воздавали божескія почести, его называли Divus, строили ему храмы, ставили статуи, иногда колоссальныя. (См. *Радонежскій* Погребальные обряды древнихъ римлянъ. Ж. М. Н. Пр. 1874; статьи у Любкера, Маркардта Privatleben d. Röm. т. I 330...; Беккеръ Gallus т. III 344... и др.). Кромѣ того Августъ и Агриппа украсили перекрестки, площади, галлереи, парки, термы и театры произведеніями пластики (напр. на Forum'ѣ Augusti поставлены изваянія съ элогіями (похвальн. надписью) знаменитыхъ римлянъ, начавъ съ Энея. Богатъ пластикой б. Templum Pacis (такъ сказать музей фамильной славы дома Флавіевъ), а позже Александръ Северъ украсилъ изваяніями славныхъ римлянъ форумы Траяна и т. наз. Transitorium.

[37]) Quirites первоначально названіе Сабинянъ, перешедшее потомъ и къ римлянамъ, какъ почетное имя римскихъ гражданъ — въ ихъ внутренней мирной государственной дѣятельности, въ отличіе отъ milites — гражданъ воиновъ — въ частности и отъ Romani — римлянъ въ общемъ смыслѣ націи (и гражданъ мирныхъ и воиновъ).

[38]) — по обычаю Востока.

размѣръ нижняго жилья; она называлась «aliga»; плоская крыша, окруженная балюстрадой, представляла родъ террасы, служащей для ѣды, молитвы, а нерѣдко и сна. Въ этихъ домикахъ, на этихъ улицахъ и площадкахъ жило населеніе обоего пола въ одеждѣ, тоже совершенно отличной отъ той, которую носили въ другихъ частяхъ города. Тутъ не видно было ни коричневыхъ, красныхъ либо бѣлыхъ тогъ, ни обтянутыхъ, богатыхъ, узорчатыхъ туникъ, ни обильно разшитыхъ женскихъ «stolae», ни кокетливыхъ, легкихъ какъ облако покрывалъ[39]), охватывающихъ формы, еще болѣе оттѣненныя блестящими отъ металлическихъ украшеній поясами. Тутъ мущины носили длинную до самой земли одежду, стянутую въ таліи толстымъ шерстянымъ скрученнымъ поясомъ и называвшуюся «хи-

[39]) Въ древнѣйшую пору мужская одежда была также одеждою и римскихъ женщинъ; однако уже въ очень раннюю эпоху эта послѣдняя стала видоизмѣняться, благодаря греческому и этрусскому вліянію; обыкновенно женскій костюмъ состоялъ изъ нижней и верхней одежды, изъ накидки и покрывала. Нижняя — tunica interior (или t. intima, t. intcrula, indusium) заступала мѣсто рубахи, надѣвалась прямо на тѣло; безрукавая, чаще съ короткими, рѣже съ длинными и узкими рукавами (лишь въ томъ случаѣ, когда верхнее платье было безрукавое), она не сшивалась, а застегивалась пряжками и, будучи длиннѣе тѣла, подбиралась къ таліи выше пояса (cingulum), образуя обширную выпуклость со складками, и доходила въ такомъ случаѣ до ступеней. Въ началѣ шерстяная, позже бумажная, шелковая и даже (въ эпоху упадка нравовъ у свѣтскихъ львицъ) изъ прозрачной газовой матеріи, она была собственно домашнею и утреннею одеждой. Въ эпоху имперіи роскошь ее удлинила, превративъ подолъ въ подобіе шлейфа; къ подолу пришивалась оборка (instita), а рукава снабжали застежками и пуговицами. Верхняя одежда stola покроемъ почти не отличалась отъ нижней, лишь съ болѣе короткими рукавами или безрукавая, смотря по длинѣ рукавовъ туники. Стола было отличительное платье римской матроны; вольноотпущенницы и легкаго поведенія женщины не смѣли носить ее, а вмѣсто этого носили тогу. Прежде чѣмъ надѣвать столу, тѣло обвивали кругомъ сдѣланною изъ мягкой кожи грудною повязкой (strophium или mamillare), приподнимавшей груди вверхъ и придававшей имъ плотный, округленный видъ. Эллинизація ввела моду укрѣплять столу на плечахъ застежками, или сообщать ей заворотъ, прикрѣплявшійся снуркомъ къ рукавамъ у верхнихъ частей рукъ и затѣмъ, вмѣстѣ со всею остальною одеждою, подпоясывавшійся въ таліи. Со временемъ стола удлинилась, ее подбирали и подпоясывали и къ ней тоже иногда прикрѣпляли шлейфъ. Молодыя римлянки предпочитали носить вмѣсто столы неподпоясанную, до половины бедръ доходящую курточку. Выходя изъ дому, сверхъ

тонетъ»[40]), голова была покрыта тяжелымъ тюрбаномъ, который изламывался грубыми складками и покрывалъ глаза и лице тѣнью. Тюрбаны эти были на столько сложною вещью, что ходившій съ непокрытою головою или покрывавшій ее легкою шляпою или капюшономъ римлянинъ не могъ не только взяться за ея выполненіе, но даже не могъ и понять ея. За то женская половина населенія пестрѣла своими разноцвѣтными одеждами, какъ полевые цвѣты. У всякаго наблюдателя пестрѣло въ глазахъ попеременно то зеленымъ, то голубымъ, то желтымъ цвѣтомъ при взглядѣ на группу женщинъ, собравшихся для купли-продажи на одной изъ тѣсныхъ площадокъ, либо усѣвшихся для

платья надѣвали p a l l a—накидку или плащъ, то 1) подобный мужской тогѣ, хотя нерѣдко формой и мѣнявшійся (квадратный, прямоугольникъ), то 2) въ видѣ широкой *пенулы* (см. примѣч. 15) или двухъ накидокъ, то 3) закругленный съ одной стороны; въ *первомъ* случаѣ надѣвался по мужески, во *второмъ* — какъ греческій плащъ „гиматіонъ", въ *третьемъ* — накидывался на голову, окружая сплошной массой складокъ всю фигуру — тогда palla смахивала на капюшонъ; были и паллы, схожія съ мантильей, имѣли прорѣзы для просовыванія руки. F l a m e u m (позже ricinium) — родъ покрывала—довершало нарядъ знатной римлянки; изъ тончайшей ткани, оно разнообразно укрѣплялось на затылкѣ, ниспадая на плечи и спину. Что касается цвѣта, то въ раннюю пору матроны носили только бѣлыя одежды, единственнымъ украшеніемъ была пурпуровая кайма, позже пошли въ моду пурпуровый, ярко-красный, фіолетовый, зеленый, шафранно-желтый, мальвовый, гіацинтовый и аметистовый съ пестрыми узорами и волнистымъ глянцемъ. Безумная роскошь конца имперіи ввела (съ Востока) золотную ткань и штофы (парчу). (Лит. см. прим. 3, 14, 15). Образецъ одѣянія строгаго стиля представляетъ статуя стыдливости (т. наз. Pudicitia), находящаяся въ галлереѣ Braccio Nuovo Ватиканскаго музея въ Римѣ; большая фигура матроны въ діадемѣ, изъ подъ которой ниспадаетъ длинный flameum, покрывающій pallam; ниже послѣдняго — stola. Всѣ три драпировки чудесно выдѣланы, складки величественны, лѣвая рука подъ palla поддерживаетъ локоть правой, вертикально поднятой къ правой щекѣ, какъ-бы съ цѣлью удержать надвигающееся на лицо покрывало; рука немного тяжеловата, но голова съ довольно благороднымъ очертаніемъ и скомпанована очевидно по медалямъ и съ тонкимъ пониманіемъ.

[40]) Одна изъ разновидностей χιτῶν'a, греческой нижней одежды, шерстяной, безрукавой и короткой (дорической), или льняной длинной (іонической), по формѣ схожей съ современной рубахой. Хитоны, перепоясывавшіеся въ таліи поясомъ или лентой, имѣли и рукава. Особенно длинны они стали подъ влія-

дружеской бесѣды возлѣ стѣны одного изъ домиковъ. Пояса, стягивающіе ихъ таліи, не блестѣли ни золотомъ, ни серебромъ, но состояли изъ узкихъ полотняныхъ или бумажныхъ полосъ, переливавшихся всѣми цвѣтами богатыхъ восточныхъ уборовъ. У старѣйшихъ голова и чело, также какъ и у мущинъ, покрыты были бѣлыми или цвѣтными тюрбанами, у молодыхъ на плечи ниспадали толстыя черныя или огненнаго цвѣта косы, а на высокихъ сандаліяхъ изъ краснаго или узорчатаго сафьяна побрякивали колокольцы[41]). Все это населеніе, мущины, женщины и курчавые ребятишки, говорило на языкѣ вовсе неизвѣстномъ въ другихъ кварталахъ Рима. Множество гортанныхъ звуковъ, свойственныхъ этому языку, даже тихій разговоръ обращали въ шумливую рѣчь, а оживленную бесѣду дѣлали похожею на крикливую перебранку. Подвижность населенія, близкое сосѣдство пристани и множество фабрикъ еще болѣе усиливали безпрестанный, немолчный говоръ. Подвижность здѣшнихъ обитателей была по истинѣ изумительною. Правда, сгорбившіеся, задумчивые старики

ніемъ Востока, издавна носившаго длиннополую рубаху различныхъ, смотря по народности, фасоновъ. Съ оріенталами занесены длинные хитоны и въ Римъ, гдѣ сильно повліяли на измѣненіе римской туники и выработку костюма первыхъ вѣковъ христіанства.

[41]) Въ патріаршій періодъ своей исторіи дщери Израиля носили одежду общую кочевницамъ семиткамъ Аравіи и Сиріи (напр. Ааму египетск. іероглифовъ). Прямоугольный кусокъ ткани, одинъ изъ верхнихъ кусковъ котораго былъ нѣсколько расширенъ, дважды обертывался вокругъ всего тѣла, начиная съ подмышекъ, причемъ расширенный верхній уголъ перекидывался черезъ лѣвое плечо и прицѣплялся на спинѣ; лѣвая рука отъ плеча, правая съ плечомъ оставались наги. Этотъ скромный гардеробъ дополняли чулки (замѣнявшіе сандаліи мужчинъ). Египетъ снабдилъ ихъ рубашкой, а болѣе суровый климатъ горнаго Ханаана ввелъ накидку (въ видѣ длиннаго разрѣзаннаго съ боку мѣшка или просто большаго платка, набрасывавшагося на голову, откуда, ниспадая внизъ, онъ покрывалъ всю спину. Транзитное положеніе Палестины на торговомъ пути отъ Средиземнаго моря къ Индійскому океану оказало вліяніе на костюмъ ея обитателей вторженіемъ Ассиро-Вавилонской, Финикійской и вообще роскошныхъ хамитскихъ модъ: напр. среди плѣнниковъ израильскихъ на ассирійскихъ барельефахъ встрѣчаемъ евреекъ въ безрукавомъ плащѣ (сверхъ безрукавой уз-

еле передвигали ноги среди толпы, лица юношей бывали по большей части изнуренныя и печальныя, изъ-подъ женскихъ повязокъ нерѣдко выглядывали тревожные, заплаканные глаза, какъ и вообще на всѣхъ обитателяхъ этого края лежала печать болѣзненнаго существованія на чужой землѣ, въ чужомъ климатѣ, печать безпокойства и заботъ бездомнаго скитанія и жестокой борьбы за нищенское существованіе; тѣмъ не менѣе подвижность и суетливость были поразительныя. Куда ни взглянешь, всѣ съ какою-то лихорадочною поспѣшностью возились за какою-либо работою. Изнутри домовъ доносилось шуршаніе веретенъ и скрипъ ткацкихъ станковъ; стукъ инструментовъ, ударяющихся о желѣзо; виднѣлось множество людей, занятыхъ вставленіемъ разноцвѣтныхъ стеколъ въ бронзу или шлифованіемъ и отдѣлкой драгоцѣнныхъ камней; удушливый запахъ различныхъ благовонныхъ веществъ свидѣтельствовалъ о производствѣ парфюмерныхъ издѣлій. Коегдѣ на открытыхъ, хотя и тѣсныхъ площадкахъ множество людей, смѣшавъ глину съ соломой, выдѣлывали кучи кирпича; тутъ-же по сосѣдству вертѣлись съ шумомъ гончарные колеса; тамъ десятки золотошвей, нагнувшись надъ пяльцами, въ постоянно подымающихся и опускающихся рукахъ блистали золотыми и серебряными нитками. Нѣ-

---

кой рубахи), съ пришитымъ къ нему полуоткрытымъ капюшономъ, накинутымъ на голову сверхъ надѣтаго полосатаго колпака (финикійской моды)—или въ рубахахъ и въ накидкахъ въ родѣ долгополой мантильи съ плотно облегающимъ голову круглымъ капюшономъ, обшитыхъ по подолу и по краямъ бахромой по ассирійскому фасону. Это т. наз. „эфодъ", незадолго до вавилонскаго плѣна вошедшій въ употребленіе главнымъ образомъ у мужчинъ (двѣ прямоугольныя накидки или просто куски ткани, пристегивавшіяся на плечахъ передняя къ задней или сшивавшіяся тамъ-же, оставляя отверстія для головы и рукъ, и стягивавшіяся въ таліи пояснымъ шарфомъ; бахрома по краямъ и 4 пурпурныя по нижнимъ угламъ кисти служили отдѣлкой эфода). Вообще со временъ Соломона среди знатныхъ женщинъ развилась роскошь. Сверхъ бѣлой, тащившейся по землѣ, съ широкими рукавами рубахи надѣвалось цвѣтное пышное платье, еще длиннѣе, съ большимъ числомъ складокъ и съ такими широкими рукавами, что они достигали до земли; поверхъ его — короткорукавный, расшитый золотомъ и

сколько дальше скорняки усиливались придать кожѣ извѣстную тонкость и окраску, а еще далѣе текущая по канавкамъ возлѣ домовъ подозрительнаго вида вонючая жидкость свидѣтельствовала о красильномъ производствѣ. Изъ грязныхъ мрачныхъ трактировъ вылетали пьяные крики и смрадъ самаго низкаго сорта напитковъ, а возлѣ нихъ толпились кучами идущіе на работу, либо возвратившіеся поденщики и посильщики. Особенно много носильщиковъ, главнымъ образомъ сиріянъ и евреевъ, было въ томъ мѣстѣ, куда приставали суда, прибывшіе съ товарами по желтымъ волнамъ Тибра изъ большаго приморскаго порта Остіи. Суда приходили непрерывно; непрерывно поэтому и у берега рѣки толкалась толпа матросовъ и носильщиковъ, выгружавшихъ товары съ судовъ, которые складывались на берегу въ видѣ громадныхъ кучъ, либо на мулахъ и ослахъ направлялись къ мостамъ въ нѣсколькихъ пунктахъ переброшенныхъ черезъ рѣку [42]). Стукъ, скрипъ, свистъ и ворчаніе ремесленныхъ и фабричныхъ инструментовъ, протяжные крики лоцмановъ, проводившихъ

проч. орнаментами кафтанъ (ниже колѣнъ) или-же роскошная туника, скрѣплявшаяся на плечахъ пряжками. Складки туники поддерживались въ таліи разноцвѣтнымъ, тканымъ золотомъ, шарфомъ длиною въ нѣсколько оборотовъ кругомъ тѣла. Преобладающій цвѣтъ былъ бѣлый съ пурпуровыми и цвѣтными узорами. Выходя изъ дому еврейки закутывались съ головы до ногъ въ темное покрывало, придерживавшееся руками у подбородка. Любовь къ ювелирнымъ украшеніямъ была такъ велика, что цензорами нравовъ — раввинистами — дозволено было носить по праздникамъ кольца въ ушахъ, но не въ носу. Волосы завивали въ кольцеобразные локоны или заплетали въ косы, свободно спускавшіеся внизъ, или уложенныя на темени въ видѣ діадемы, украшая ихъ и шею нитками жемчуга и др. драгоцѣнностями. На головѣ носили нѣчто въ родѣ чалмы, а на ногахъ сандаліи и сафьяныя цвѣтныя сапожки, съ шафранно-желтыми ремнями, золотыми цѣпочками, бубенчиками и блестками. Въ дни-же траура яркіе цвѣта и украшенія запрещались, разрѣшалась грубая одежда и вмѣсто пояса веревка. Персидское господство, а позже эллинизмъ Александрійской эпохи, конечно, не могли не внести кой-чего и своего. (Литер. см. прим. 3, 14, 15).

[42]) Хотя въ римской топографіи имена и положеніе нѣкоторыхъ мостовъ до сихъ поръ являются вопросомъ темнымъ и спорнымъ, однако безъ большой ошибки можно признать, что изъ всего числа мостовъ въ эпоху Флавіевъ, соединявшихъ лѣвый берегъ Тибра съ правымъ, какъ-то (идя по теченію съ С на Ю):

товарныя суда въ гавань, могучіе, мѣрные удары веселъ гребцовъ, громъ нагруженныхъ возовъ, топотъ ногъ вьючныхъ животныхъ, пьяные крики трактировъ въ соединеніи съ разговоромъ и ссорами мужескихъ голосовъ, съ перебранками торговокъ и съ смѣхомъ или плачемъ дѣтей, все это производило такой оглушительный гулъ, который, подобно непрерывному грому, грохоталъ въ тяжелой, удушливой, вонючей атмосферѣ. Исполинскіе подземные стоки и каналы, уже въ теченіе многихъ вѣковъ съ неподражаемымъ совершенствомъ очищавшіе Римъ, не въ состояніи были очистить этого квартала[43]). Востокъ здѣсь сказывался не только въ одеждѣ, языкѣ и чертахъ лица населенія, но еще гораздо болѣе въ цѣлыхъ кучахъ сора, въ свободно протекающихъ ручьяхъ мутной вонючей жидкости и въ остромъ, ѣдкомъ до тошноты запахѣ восточной кухни. Кухонный смрадъ жаренаго луку и полусгнившей рыбы смѣшивался въ воздухѣ съ густымъ дымомъ

---

p. Neronianus или Vaticanus, p. Fabricius и Cestius (ведущій на Тибрскій островъ), p. Aemilius или Lepidi и p. Sublicius, послѣдніе три, какъ лежавшіе между Яникуломъ и торговыми частями лѣваго берега „овощнымъ" рынкомъ (f. olitorium), „скотнымъ" (forum Boarium), пристанью (emporium) и Остіевой улицей, были самые оживленные. (Подробно о мостахъ см. Топографическій очеркъ Рима).

[43]) Для очистки города отъ нечистотъ и стока излишнихъ періодически-атмосферныхъ и почвенныхъ водъ въ Римѣ уже въ эпоху царей предприняты были капитальныя водоотводныя сооруженія (cloacae), при республикѣ и имперіи расширенныя, реставрированныя или вновь проведенныя. Находились они подъ особымъ наблюденіемъ (cura), вошедшимъ со временъ Траяна въ спеціальное вѣдомство рѣчныхъ сообщеній (cura alvie et riparum Tiberis). Всего большій застой водъ былъ у подошвы г. Палатинской, въ болотахъ урочища Velabrum (въ старину были болота у подошвы и другихъ холмовъ). Водоотводныя трубы по преданію впервые начаты Тарквиніемъ Древнимъ и закончены Т. Гордымъ; главная, самая замѣчательная и по величинѣ и по постройкѣ Cloaca Maxima. Длиной въ 2500 фут. и шириной въ 12, она была настолько высока, что (по Плинію) въ нее могъ проѣхать хорошо нагруженный возъ. Состоитъ она изъ трехъ концентрическихъ, одинъ на другомъ лежащихъ сводовъ (полукруглыхъ арокъ), сложенныхъ изъ вулканич. камней (породы т. наз. „peperino") въ 5 фут. длины и въ 3 фута толщины каждый, соединенныхъ чрезвычайно тщательно безъ всякаго цемента и держащихся только благодаря правильной при-

дубильни, съ ѣдкою вонью красильни и съ одуряющимъ благовоніемъ мирры, кассіи, алое, шафрана, корицы и другихъ ароматическихъ корокъ и пряностей, находившихся на парфюмерныхъ фабрикахъ. Все это, въ соединеніи съ испареніями, неизбѣжными въ мѣстности, населенной трудящимся людомъ, создавало атмосферу, которую безнаказанно перенести не былъ въ состояніи обитатель другаго квартала. По этой-же причинѣ никто изъ высшаго римскаго круга и не показывался никогда въ этомъ кварталѣ. Всѣ эти обитатели Капитолія, Авентина или Палатина[44]), привыкшіе прогуливаться по зеркальной мостовой изъ лавы, въ освѣжительной тѣни дворцовъ и портиковъ, съ презрѣніемъ глядѣли на этотъ жалкій муравейникъ на противоположномъ берегу Тибра. Спуститься туда, къ этимъ низкимъ, плоскимъ крышамъ, къ этимъ жалкимъ людямъ,

---

гонкѣ камней и вѣрному заключенію свода. Съ какимъ искусствомъ и съ какимъ трудомъ произведена эта, удивлявшая современныхъ греческихъ и римскихъ писателей, гигантская работа, доказывается тѣмъ, что за истекшія отъ ея постройки 2000 лѣтъ она не представляетъ ни малѣйшаго слѣда порчи и отводитъ воды въ Тибръ еще и теперь; дѣйствительно — все было принято во вниманіе при ея сооруженіи: сила паденія воды, правильное съуженіе канала по его длинѣ, возможно меньшее выпячиваніе выхода клоаки въ потокъ Тибра и т. д. Служа главнымъ receptaculum omnium purgamentorum urbis (Liv. I. 56) Cl. Max. шла подземной жилой отъ Субуры, мимо восточнаго края базилики Юлія, прямой линіей къ (построенной позже въ честь Константина) четырехъфасадной аркѣ (Ianus Quadrifrons на Forum Boarium) и упиралась въ Тибръ, находясь въ сообщеніи съ цѣлымъ рядомъ другихъ каналовъ, развѣтвлявшихся до самыхъ восточныхъ возвышенностей города. Впрочемъ, найденная въ полов. XVIII в. часть этой клоаки, идущая по направленію Субуры, на глубинѣ 60 ф. ниже нынѣшн. поверхности земли, принимается иными за боковую вѣтвь, такъ какъ, не смотря на такіе-же гигантскіе размѣры, построена въ позднѣйшее время, на что указываетъ и ея матеріалъ—т. наз. travertino (известнякъ), который начали употреблять для построекъ уже въ республиканскую эпоху. (О Cloaca Maxima и ея вѣтвяхъ, кромѣ уже указан. сочиненій по римск. древностямъ, см. еще у *Нибура* Röm. Gesch. т. I и *его-же* лекціи IX).

[44]) Капитолій былъ не столько жилищемъ знатныхъ фамилій, сколько храмовымъ урочищемъ и мѣстомъ исконныхъ національныхъ святынь Рима; напротивъ Палатинъ, застроенный дворцами, былъ исключит. резиденціей цезарей и знатныхъ патриціевъ; что-же касается Авентина, то онъ былъ въ рукахъ плебейскихъ фамилій и оплотомъ, такъ сказать, этого сословія, даже и въ то вре-

болтающимъ на какомъ-то странномъ варварскомъ языкѣ, спуститься въ этотъ дымъ, пыль, смрадъ и гамъ любому изъ чистенькаго, патриціанскаго Рима было-бы болѣе рискованнымъ предпріятіемъ, нежели, переплывъ море, пристать къ берегамъ Африки или Британіи.

Но если не было охотниковъ спускаться сверху внизъ, за то множество существъ изъ этого муравейника карабкалось снизу вверхъ[45]). Множество евреевъ, старыхъ и молодыхъ, въ своихъ національныхъ одеждахъ, ежедневно, съ утра оставляли Transtiberim и, перейдя какой-либо изъ мостовъ, по широкимъ, роскошнымъ улицамъ взбирались на холмы — обиталища повелителей міра. По большей части это были мелкіе торгаши, разносящіе по городу товары, производимые въ ихъ кварталѣ и своею оригинальностью возбуждавшіе любопытство римлянъ. Кто продавалъ стразы; кто цѣлыя вязки женскихъ сандалій изъ краснаго, вырѣзнаго сафьяна; у иного лентами развѣвались роскошные пояса, тотъ продавалъ ткани съ восточными узорами, другой побрякивалъ мѣдными, бронзовыми или желѣзными издѣліями, третій возбуждалъ удивленіе перстнями и запонками съ искусно вырѣзанными каменьями, либо фантастическаго вида сосудами, наполненными благовоннымъ

мя, когда исчезло всякое политическое различіе между патриціями и плебеями. На немъ тоже было много національныхъ святынь Рима, но преимущественно фигурирующихъ въ исторіи римскаго плебса. Конечно, на этихъ 3-хъ холмахъ пролетарій не обиталъ. (Подр. см. Топографія Рима).

[45]) Высота Палатина 50 метр. надъ уровнемъ моря, Авентина 47, Капитолія 49, тогда какъ уровень Транстевера всего 14—15 метр. При царяхъ и республикѣ на Капитолій всходили только со стороны форума (т. наз. Clivus Capitolinus); при императорахъ устроенъ былъ всходъ и со стороны Тибра изъ 100 ступеней. На Палатинъ со стороны рѣки (и Затибрія) всходили по скату Побѣды (Clivus Victoriae) чрезъ Porta Romanula, къ которымъ поднимались по ступенямъ съ долины Велябра (примыкавшей къ „скотному рынку“). Всходъ на Авентинъ былъ по скату Clivus Publicius (по имени эдиловъ Публиціевъ, вымостившихъ скатъ и приспособившихъ его къ экипажамъ); онъ шелъ отъ Porta Trigemina, насупротивъ моста „сублиція“ (см. Топографію).

масломъ или духами[46]). Къ этому обильному наплыву чуждаго элемента въ ихъ городъ и въ среду ихъ промышленности многіе изъ римлянъ относились очень враждебно. Такъ враждебно относился къ этому грязному жалкому пришельцу гордый патрицій, а благородный патріотъ прозрѣвалъ въ евреѣ одинъ изъ элементовъ, ослабляющихъ силу его отечества. Еще враждебнѣе, презрительнѣе относился къ нему мыслитель, видѣвшій въ евреѣ послѣдователя имъ самимъ уже оставленныхъ вѣрованій и предраз-

---

[46]) Украшать себя драгоцѣнностями любили въ Римѣ уже съ раннихъ поръ. Еще до эпохи великихъ завоеваній и прилива благородныхъ металовъ съ Востока, послѣдніе въ издѣліяхъ преимущественно женскихъ украшеній обиловали въ Римѣ и нерѣдко въ критическія минуты вражескаго нашествія (напр. Галловъ) выкупали городъ—патріотическимъ самоотверженіемъ римлянокъ. Но затѣмъ быстрое развитіе роскоши принудило уже во вторую Пунич. войну издать законъ Оппія, запрещавшій женщинамъ имѣть на себѣ заразъ болѣе полунціи (т. е. 13 грам.) золота. Не смотря на это, въ пору имперіи римлянки, говоритъ Плиній, просто обременяли золотомъ руки, пальцы, шею, уши; золотыя цѣпи вились вокругъ ихъ бедръ, охватывая золотыми обручами даже лодыжки ногъ. Римлянки носили въ волосахъ длинныя *шпильки* съ искусно украшенными головками, *обручи* на подобіе вѣнцовъ и *діадемы* (прекрасные образчики римскаго ювелирнаго искусства обиліемъ припаянныхъ къ діадемѣ орнаментовъ въ видѣ цвѣтовъ, филиграновыхъ пуговицъ, изваяній насѣкомыхъ изъ драгоцѣнныхъ камней — напр. оникса); *серьги* иногда этрусскаго стиля — изъ совершенно круглыхъ пластинокъ, привѣшивавшихся передъ ушами; *браслеты* въ формѣ обручей и спирально свитыхъ змѣй; золотые *перстни* на всѣхъ пальцахъ; *ожерелья* и т. п. (изображенія въ сочиненіяхъ см. прим. 3, 14, 15 и, между прочимъ, у Smith'a Diction. of gr. and rom antiq. ст. „inauris"). Что касается ихъ художественнаго качества, то вообще, этого рода римскія издѣлія имѣютъ второстепенный интересъ, особенно въ сравненіи съ эллинскими. Въ нихъ не встрѣчаемъ ни той фантазіи въ орнаментировкѣ, ни той микроскопической въ граняхъ шлифовки, ни той тонкой рѣзьбы, словомъ ничего, чтобы хотя издали напоминало свободную и легкую элегантность греческихъ драгоцѣнностей. Тонкости, восхищавшія вкусъ аѳинянина, не удовлетворяли римскому тщеславію — для римлянина требовалось нѣчто менѣе ажурное, нѣчто менѣе восхищавшее прелестью, зато болѣе крупное на вѣсъ и котораго цѣнность кидалась-бы болѣе въ глаза. Украшая себя, въ Римѣ хотѣли показать скорѣе обиліе чѣмъ вкусъ, объемъ чѣмъ внутреннее достоинство, заботясь болѣе сказать взору, чѣмъ эстетическому чувству (см. Martha „l'Archeol. Etrus. et Rom." Quant. edit.). Что касается лица, то римская женщина временъ упадка умѣла не хуже современной львицы создать себѣ за туалетнымъ столомъ привлекательную наружность при помощи цѣлой массы косметическихъ подспорій лжи и обмана. Не

судковъ[47]). Но всего недоброжелательнѣе относился къ евреямъ римскій торговецъ и фабрикантъ, которыхъ магазины, ради еврейскихъ товаровъ, часто оставались безъ покупателей. Наконецъ уличная чернь, охотница до всякихъ новыхъ и сильныхъ впечатлѣній, нерѣдко сопровождала ихъ съ громкимъ смѣхомъ, издѣваясь надъ ихъ непонятною рѣчью, чудною одеждою и даже худобою и невозмутимымъ молчаніемъ. Не одинъ патрицій, философъ, купецъ, желавшіе исчезновенія евреевъ съ римскихъ улицъ, спрашивали себя: откуда они появились сюда? Отчего они не остались тамъ, гдѣ находится колыбель и могилы ихъ отцевъ? Но задавая себѣ подобные вопросы и не находя на нихъ отвѣта, побѣдоносные граждане забывали о тріумфальныхъ шествіяхъ, вмѣстѣ съ которыми тысячи еврейскихъ плѣнниковъ вступали въ столицу; забывали о томъ, что въ завоеванной странѣ, опустошенной огнемъ и мечемъ, голодно и страшно было оставаться ея жителямъ, что дѣти плѣнниковъ, выведенныхъ насильно, родились уже въ странѣ изгнанія, и цѣлыя толпы скитальцевъ, какъ птицы, лишенные гнѣздъ, принуждены были строить ихъ въ чуждомъ отечествѣ. Забывали побѣдители о томъ, что непріятныхъ имъ пришельцевъ пригнали сюда кровные братья: завоеваніе и насиліе; что, наконецъ, если удѣлъ

говоря уже о издавна практиковавшихся вставныхъ зубахъ, разныхъ ваннахъ и натираніяхъ напр. тѣстомъ изъ хлѣба и ослинаго молока для сохраненія цвѣта лица, бобово-рисовой муки (пудры) для уничтоженія морщинъ,—принадлежности туалетнаго стола римлянки были весьма многосложны и косметически утончены: масса ящиковъ и коробочекъ съ благовонными мазями и духами, румяна въ видѣ шариковъ, кисточки, зонды, ушныя ложечки и ручныя зеркальца изъ пластинокъ полированной мѣди или серебра и т. п. (См. ст. у Pauli, Беккера „Галлусъ“ и въ др. римск. древн.; *Фридлендеръ* т. I; *Буасье* Римск. женщины, ихъ воспитаніе и положеніе въ обществѣ. Спб. 1875; Böttiger „Sabina“ oder Morgenscenen in dem Putzzimmer einer vornehmen Römerin. Lpz. 1806, 2 т.; *Леонтьева* „Пропилеи“ к. II „Древн. Римлянки — обстановка, одежда, румяны...“).

[47]) Цицеронъ напр. въ одной изъ своихъ рѣчей назвалъ еврейскую вѣру „варварскимъ суевѣріемъ“.

притѣсненнаго есть несчастіе, то изъ счастія притѣснителя медленно, но неизбѣжно выростаетъ бичъ возмездія и кары.

Среди этихъ продавцовъ, которые, подобно пчелиному рою, изъ своего грязнаго, крикливаго улья разбѣгались по просторнымъ улицамъ, часто встрѣчалась молодая дѣвушка, небольшаго роста, но стройная, красивая и нѣсколько странно одѣтая. Она была одною изъ золотошвей, разносившихъ по городу длинные куски шерстяной матеріи, разшитые восточными узорами изъ разноцвѣтныхъ линій всѣхъ оттѣнковъ въ перемежку съ серебряными и золотыми нитями. Вслѣдствіе богатства и оригинальности узоровъ римлянки наперерывъ раскупали эти ткани, украшали ими края своей одежды, а также мебель и окна своихъ жилищъ. Юная швея ежедневно раннимъ утромъ, выйдя изъ одного изъ самыхъ низенькихъ и жалкихъ домиковъ, быстро пробѣгала по узенькимъ уличкамъ Transtiberim, направляясь на противоположный берегъ Тибра. Всегда веселая, живая, она на ходу любовалась красотою своихъ товаровъ, въ знакъ удовольствія наклоняя то въ одну, то въ другую сторону свою не менѣе вышивокъ оригинальную головку. Цѣлый лѣсъ огненно-красныхъ волосъ покрывалъ эту головку, такъ что издали, при солнечномъ блескѣ, можно было принять ихъ за золотой вѣнецъ. Золотистая чаща эта обрамляла прекрасное бѣлое личико съ парою черныхъ огненныхъ глазъ, оттѣненныхъ длинными рѣсницами, и съ коралловымъ ротикомъ. Тонкій станъ ея покрывала убогая поблекшая одежда, перетянутая въ таліи кускомъ выцвѣтшей, но роскошно расшитой ткани; лебединую шею украшало блестящее, побрякивающее ожерелье изъ разноцвѣтныхъ стеклышекъ, оправленныхъ въ бронзу. По пути то тамъ, то здѣсь ей улыбались лица высунувшихся изъ окна съ заспанными глазами женщинъ. Онѣ съ ласковою улыбкою слали ей свои

привѣтствія; она отвѣчала тѣмъ-же и продолжала свой путь; ее видимо радовали людское вниманіе и расположеніе. Но болѣе всѣхъ ее радовали привѣтствія нѣкоей Сары, почтенной женщины, съ яснымъ добродушнымъ лицомъ, владѣтельницы одной изъ самыхъ значительныхъ золотошвейныхъ мастерскихъ въ Затибрскомъ кварталѣ. У нея-то въ мастерской и работала дѣвушка и вышитыя произведенія носила для продажи. Сара платила ей довольно щедро и ее, предпочтительно предъ другими, посылала въ качествѣ продавщицы, потому что никто кромѣ ея не умѣлъ такъ обратить на себя вниманіе покупателей и никто такъ бойко не могъ изъясняться на языкѣ эдомитовъ. Говорить на этомъ языкѣ ее выучилъ пріемный отецъ ея Менахимъ, а вышивать выучила ее Сара, но дѣвушка скоро превзошла въ этомъ искусствѣ свою учительницу. Еще будучи подросткомъ, она стала обнаруживать въ работѣ проблески художественнаго творчества; презрительно надувъ свои розовыя губки, она отталкивала отъ себя чужіе образцы вышиваній и изъ-подъ ея тонкихъ пальчиковъ выростали самою ею придуманныя, чудныя дорожки, арабески, цвѣты, окаймленные словно рѣзною рамкою, странная смѣсь множества линій и цвѣтовъ, образующая однако-же прекрасное, вполнѣ гармоническое цѣлое. Когда толстуха Сара увидѣла въ первый разъ ея самостоятельныя работы, то всплеснула пухлыми ладонями и, добродушно улыбаясь, нѣсколько разъ повторила: „Хошебъ", „Хошебъ"! Это означало, что дѣвушка въ искусствѣ вышиванія признана была «*художникомъ*»[48]). Въ этотъ торжественный день она получила отъ Сары въ подарокъ знакомое уже намъ ожерелье изъ разноцвѣтныхъ стеклы-

---

[48]) „*Хошеб*" (חֹשֵׁב) работникъ—*художникъ*, особливо художникъ-ткачъ фигурныхъ изображеній въ ткани (2 кн. „Врем." XXVI 15) въ отличіе отъ „рóкемъ" (רֹקֵם) ткачъ цвѣтными полосами, особливо въ платьѣ („Исходъ" XXVI 1. 31. XXVIII 6. XXXV 35. XXXVI 8. XXXIX 8.). Послѣднее отъ гла-

шекъ и прелестныя сандаліи изъ краснаго сафьяна, подошвами которыхъ она громко и увѣренно постукивала по мостовымъ улицъ и портиковъ патриціанскаго Рима. Только отправляясь въ эту часть города, наряжалась она въ эти драгоцѣнные подарки своей учительницы.

Достигнувъ ея, она, все замедляя шаги, взбиралась на Авентинскій холмъ и совсѣмъ позабыла о прелестяхъ, ниспадающихъ съ ея плеча расшитыхъ тканей. Тутъ окружали ее другаго рода прелести, которыя хотя и были ей давно знакомы, но на которыя никогда она не могла вдоволь наглядѣться. Вездѣ въ изобиліи разсѣянная рѣзьба, живопись, мозаика изъ разноцвѣтнаго мрамора, колоннады, статуи, богатыя, изящныя одежды мущинъ и женщинъ— всегда возбуждали въ ней не только любопытство, но и какое-то восхищеніе. И тутъ жизнь, полная кипучей дѣятельности, но не та крикливая, грязная, исполненная слезъ и проклятій жизнь, какую она видѣла въ родимомъ предмѣстьѣ, а какая-то изящная, блестящая, веселая жизнь, наполнявшая ея грудь какимъ-то полу-радостнымъ, полумучительнымъ чувствомъ. По широко-раскрытымъ глазамъ, по дрожавшимъ губамъ и яркому румянцу, покрывавшему ея щеки, можно было понять, что ей хотѣлось-бы не идти, а летѣть, не вдыхать этотъ воздухъ, а жадно, безъ конца упиваться имъ. То ускоряя, то замедляя шаги, она улыбалась всему, что попадалось ей на встрѣчу и машинально, безсознательно, какъ-бы желая сравняться съ красотою и блескомъ окружающей обстановки, принималась украшать себя своими вышивками. Живописными складками ниспадали онѣ съ ея плечъ, кокетливо обвивая ея шею и ловко скрывая ея поблекшую одежду.

гола „ра́кам“ (רָקַם) означаетъ и въ арабск. пунктировать, дѣлать линіи, полосы, особливо цвѣтнѣ ткать платье и перешло съ маврами въ испанское recamare и итальянское ricamare — вышивать. (См. Wilh. Gesenius Hebraisches u. chaldäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. Lpz. 1825 стр. 280 и 712).

Солнце тысячею искръ отражалось въ золотыхъ и серебряныхъ блесткахъ этого фантастическаго убранства, пока не погасло въ тѣни портика, куда дѣвушка взошла по мраморнымъ ступенямъ; тутъ она остановилась возлѣ одной изъ колонъ, терпѣливо ожидая покупателей своего товара.

Портикъ этотъ воздвигъ и принесъ въ даръ римскому народу нѣкто Цестій, одинъ изъ самыхъ могущественныхъ римскихъ патриціевъ. Онъ состоялъ изъ двухъ длинныхъ рядовъ колонъ, увѣнчанныхъ вверху легкою крышею, а внизу мраморнымъ поломъ. Карнизы крыши, капители и базисы колонъ были обильно покрыты богатою рѣзьбою; потолокъ испещренъ былъ тоже рѣзными квадратами и медальонами; кое-гдѣ между колонъ выдѣлялись мощныя или нѣжныя формы статуй[49]). Не мало народу толкалось подъ этимъ портикомъ и не одинъ взглядъ останавливался съ любопытствомъ на еврейской дѣвушкѣ. Многія римлянки приближались къ ней съ цѣлію посмотрѣть или купить ея шитье. Покупательницы заговаривали съ нею кто гордо, кто милостиво, а кто и равнодушно. Но она, привыкшая къ мѣсту и роли, не робѣла, а отвѣчала на предложенные ей вопросы коротко и ясно; румянецъ покрывалъ ея щеки только тогда, когда она замѣчала на лицахъ покупателей улыбку, вызванную особенностями ея произношенія латинскихъ или греческихъ словъ. Изъ всѣхъ заговаривавшихъ съ нею наиболѣе презрительнымъ и су-

[49]) Porticus — покоящаяся на колонахъ, столбахъ или аркадахъ крытая галлерея, просторные сводчатые ходы, какъ самостоятельное строеніе или же пристроенное къ другимъ общественнымъ (храму, театру, банямъ) и частнымъ зданіямъ (домамъ); служилъ уличному населенію убѣжищемъ отъ солнца и непогоды, мѣстомъ прогулки и разныхъ общественныхъ собраній (засѣданій судебныхъ, музыкальныхъ и ученыхъ, пріема иноземныхъ пословъ, выставки товаровъ и произведеній искусствъ), украшалъ большею частью публичные сады, гимназіи, стадіи и рыночныя площади, особливо когда послѣднія измѣнили свою форму изъ круглой въ квадратную. Наружная (задняя) сторона была задѣлана стѣной, прерывавшейся лишь въ мѣстахъ, соотвѣтств. проходу или улицѣ; внут-

ровымъ взглядомъ отличался одинъ продавецъ вышитыхъ тканей, котораго она видѣла довольно часто. Случайно узнала она, что его зовутъ Сильвій и что магазинъ его находится на Авентинскомъ холмѣ. Это былъ человѣкъ средняго возраста, одѣтый въ клѣтчатую тунику и красивую со складками тогу, съ длиннымъ орлинымъ носомъ, придававшимъ всей физіономіи птичій видъ; бѣлая блестящая рука его украшена была дорогимъ кольцомъ. Однажды, приблизившись къ ней и перебирая ея шитье, онъ задалъ нѣсколько лаконическихъ вопросовъ:

— Изъ-за Тибра?

— Да.

— Изъ магазина Сары?

— Да.

— А сама чѣмъ занимаешься?

— Швея Сары... *«художникъ»*.

Дѣвушка думала, что, сказавъ свое званіе, она хоть нѣсколько смягчитъ строгаго судью. Но онъ, бросивъ на испуганное лицо дѣвушки громовый взглядъ, проговорилъ сквозь зубы:

— Чтобъ васъ всѣхъ адскіе боги взяли поскорѣй въ свои придворныя золотошвеи!

И ушелъ. Но послѣ этого не разъ, проходя мимо дѣвушки, дарилъ недоброжелательными, полными презрѣнія взглядами. Разъ онъ проходилъ въ обществѣ низенькаго

ренняя (или фасадъ), обращенная къ площади, была открыта, представляя рядъ колонъ съ промежутками, (по Витрувію V. 1) болѣе широкими у римлянъ и ужэ у грековъ (у послѣднихъ подобный родъ зданій назывался στοά, если окружали они свободное пространство, то назыв. *перистилемъ*, если какое-либо зданіе, то послѣднее получало эпитетъ *периптеросъ*). Стѣна изнутри служила иногда для помѣщенія картинъ, скульптуръ (напр. извѣстный Στοά Ποικίλη въ Аѳинахъ). Бывали портики съ двухсторонней колоннадой (т. сказ. двухфасадные), тогда стѣна шла серединой вдоль галлереи (напр. на *агора* въ Элидѣ). По длинѣ портики были иногда весьма значительны отъ полу и до нѣск. стадій (р. semistadiatae, stadiatae etc.). Въ садахъ Саллюстія въ Римѣ былъ портикъ въ

пухлаго человѣка съ искусно завитыми волосами, въ тогѣ, ниспадавшей кокетливыми складками, отъ котораго на далекое разстояніе расходился острый запахъ духовъ. Это былъ парфюмеръ, по имени Вентурій. Оба вели оживленный разговоръ, сопровождая его гримасами и жестами, выражавшими неудовольствіе. Сильвій рукой указывалъ на швею еврейку, а Вентурій, съ граціей лавочнаго франта, отвернулся въ противоположную сторону и такимъ-же недовольнымъ презрительнымъ жестомъ указалъ на стараго сгорбившагося, чуть не лохмотьями прикрытаго еврея, который, присѣвъ у подножья колоны, выставилъ на показъ различной величины флакончики и коробочки съ духами и помадой.

— Скоро честному римлянину придется сидѣть на мосту вмѣстѣ съ нищими, а пришельцы завладѣютъ городомъ Ромула, сказалъ съ негодованіемъ Сильвій. Странно право, что цезарь—да продлятъ боги его дни—не запретитъ этимъ азіятскимъ собакамъ доступъ по крайней мѣрѣ въ главныя улицы.

— Какъ-же! Дожидайся! отвѣчалъ Вентурій съ полутаинственной, полу-кислой улыбкой. Ужъ не теперь-ли онъ сдѣлаетъ это, когда Титъ — да будутъ боги вѣчно благосклонны къ этому полубогу — души не чаетъ въ прекрасныхъ глазахъ Вереники...

1000 шаговъ и съ 1000 колонъ, т. наз. p. milliarensis (или millenaria, см. у Вописка „Aurel." 49). Въ Римѣ ихъ было много и обыкновенно они носили названіе отъ прилегающихъ къ нимъ зданій напр. P. Concordiae, Apollinis, Quirini, Herculis, Theatri, Circi, Amphitheatri; отъ строителей — P. Pompeia, Livia, Octavia, Agrippae (см. примѣч. 5); отъ помѣщавшихся въ нихъ произведеній искусствъ, напр. P. Argonautarum, или-же отъ производившихся въ нихъ занятій, напр. P. argentaria (мѣстопребываніе денежныхъ мѣнялъ. Подробн. у *Витрувія* „de architectura" кн. V послѣд. изд. 1867 Rose u. Müller Strübing'a; частыя упомин. *Павзанія* въ его „περιήγησις τῆς Ἑλλάδος послѣд. изд. 1853 Schubart'a (*его-же* и нѣм. пер. 1857—63; русск. пер. *Сидоровскаго* и *Пахомова* Спб. 1788) и сочин. по классической архитектурѣ см. примѣч. 23).

ровымъ взглядомъ отличался одинъ продавецъ вышитыхъ тканей, котораго она видѣла довольно часто. Случайно узнала она, что его зовутъ Сильвій и что магазинъ его находится на Авентинскомъ холмѣ. Это былъ человѣкъ средняго возраста, одѣтый въ клѣтчатую тунику и красивую со складками тогу, съ длиннымъ орлинымъ носомъ, придававшимъ всей физіономіи птичій видъ; бѣлая блестящая рука его украшена была дорогимъ кольцомъ. Однажды, приблизившись къ ней и перебирая ея шитье, онъ задалъ нѣсколько лаконическихъ вопросовъ:

— Изъ-за Тибра?

— Да.

— Изъ магазина Сары?

— Да.

— А сама чѣмъ занимаешься?

— Швея Сары... *«художникъ»*.

Дѣвушка думала, что, сказавъ свое званіе, она хоть нѣсколько смягчитъ строгаго судью. Но онъ, бросивъ на испуганное лицо дѣвушки громовый взглядъ, проговорилъ сквозь зубы:

— Чтобъ васъ всѣхъ адскіе боги взяли поскорѣй въ свои придворныя золотошвеи!

И ушелъ. Но послѣ этого не разъ, проходя мимо дѣвушки, дарилъ недоброжелательными, полными презрѣнія взглядами. Разъ онъ проходилъ въ обществѣ низенькаго

ренняя (или фасадъ), обращенная къ площади, была открыта, представляя рядъ колонъ съ промежутками, (по Витрувію V. 1) болѣе широкими у римлянъ и уже у грековъ (у послѣднихъ подобный родъ зданій назывался στοά, если окружали они свободное пространство, то назыв. *перистилемъ*, если какое-либо зданіе, то послѣднее получало эпитетъ *периптеросъ*). Стѣна изнутри служила иногда для помѣщенія картинъ, скульптуръ (напр. извѣстный Στοά Ποικίλη въ Аѳинахъ). Бывали портики съ двухсторонней колоннадой (т. сказ. двухфасадные), тогда стѣна шла срединой вдоль галлереи (напр. на *агора* въ Элидѣ). По длинѣ портики были иногда весьма значительны отъ полу и до нѣск. стадій (р. semistadiatae, stadiatae etc.). Въ садахъ Саллюстія въ Римѣ былъ портикъ въ

пухлаго человѣка съ искусно завитыми волосами, въ тогѣ, ниспадавшей кокетливыми складками, отъ котораго на далекое разстояніе расходился острый запахъ духовъ. Это былъ парфюмеръ, по имени Вентурій. Оба вели оживленный разговоръ, сопровождая его гримасами и жестами, выражавшими неудовольствіе. Сильвій рукой указывалъ на швею еврейку, а Вентурій, съ граціей лавочнаго франта, отвернулся въ противоположную сторону и такимъ-же недовольнымъ презрительнымъ жестомъ указалъ на стараго сгорбившагося, чуть не лохмотьями прикрытаго еврея, который, присѣвъ у подножья колоны, выставилъ на показъ различной величины флакончики и коробочки съ духами и помадой.

— Скоро честному римлянину придется сидѣть на мосту вмѣстѣ съ нищими, а пришельцы завладѣютъ городомъ Ромула, сказалъ съ негодованіемъ Сильвій. Странно право, что цезарь—да продлятъ боги его дни—не запретитъ этимъ азіятскимъ собакамъ доступъ по крайней мѣрѣ въ главныя улицы.

— Какъ-же! Дожидайся! отвѣчалъ Вентурій съ полутаинственной, полу-кислой улыбкой. Ужъ не теперь-ли онъ сдѣлаетъ это, когда Титъ — да будутъ боги вѣчно благосклонны къ этому полубогу — души не чаетъ въ прекрасныхъ глазахъ Вереники...

1000 шаговъ и съ 1000 колонъ, т. наз. p. milliarensis (или millenaria, см. у Вописка „Aurel.“ 49). Въ Римѣ ихъ было много и обыкновенно они носили названіе отъ прилегающихъ къ нимъ зданій напр. P. Concordiae, Apollinis, Quirini, Herculis, Theatri, Circi, Amphitheatri; отъ строителей — P. Pompeia, Livia, Octavia, Agrippae (см., примѣч. 5); отъ помѣщавшихся въ нихъ произведеній искусствъ, напр. P. Argonautarum, или-же отъ производившихся въ нихъ занятій, напр. P. argentaria (мѣстопребываніе денежныхъ мѣнялъ. Подробн. у *Витрувія* „de architectura“ кн. V послѣд. изд. 1867 Rose u. Müller Strübing'a; частыя упомин. *Павзанія* въ его „περιήγησις τῆς Ἑλλάδος послѣд. изд. 1853 Schubart'a (*его-же* и нѣм. пер. 1857—63; русск. пер. *Сидоровскаго* и *Пахомова* Спб. 1788) и сочин. по классической архитектурѣ см. примѣч. 23).

— Я-бы отъ души желалъ, продолжалъ Сильвій, чтобы на прелестную Веренику и царственнаго ея брата Агриппу снизошла вѣчная милость боговъ. Правда, и они евреи, а однако-же, когда потребовалось въ ихъ дворецъ сто штукъ разшитыхъ покрововъ, они, спасибо имъ, сдѣлали заказъ у меня. Оно и то сказать, слѣпому или глухому развѣ только неизвѣстно, что лучшій магазинъ въ Римѣ по этой части принадлежитъ Сильвію и что въ сравненіи съ ними лохмотья этихъ азіатскихъ варваровъ — просто дрянь!

Они удалились. Еврейская дѣвушка слышала весь ихъ разговоръ и долго потомъ сидѣла, глубоко задумавшись. Развѣ можетъ существовать, думала она, такая рѣзкая противоположность между людьми и ихъ дѣлами? Развѣ можно создать столько прекрасныхъ произведеній и обладать въ то-же время столь черствымъ, жаднымъ и жестокимъ сердцемъ? Значитъ, эти римляне, которыхъ она въ своемъ воображеніи представляла такими прекрасными и могущественными, и въ правду такіе, за какихъ ихъ считали въ Transtiberim? А тамъ ихъ называли палачами, притѣснителями, богохульниками и врагами добродѣтели; тамъ съ плачемъ проклинали ихъ чуть-ли не ежеминутно и дома и въ молельняхъ. Но нѣтъ! Не можетъ быть, чтобы всѣ они были такими. Если Сильвій и Вентурій и тѣ разфранченныя барыни, которыя разсматривали и покупали ея товары, бросали на нее гордые, уничтожающіе взгляды, то за то сколь почтеннымъ и добрымъ казался ей этотъ пожилой человѣкъ, который не разъ прогуливался подъ портикомъ, окруженный группою юношей. Онъ что-то говорилъ, обращаясь къ юношамъ, а тѣ слушали его съ любопытствомъ, но почтительно. Длинная сѣдая борода его ниспадала на темную, въ живописныхъ складкахъ тогу; на половину облысѣвшее чело бороздили морщины, слѣды пережитыхъ страданій; огненные глаза пылали почти юно-

шескимъ одушевленіемъ; на устахъ отражалась доброта сердца, умѣвшаго любить. Сопровождающіе его юноши были прекрасны и стройны, но серьезны и скромны. Почтенный этотъ мужъ удивительно напоминалъ ей Менахима: иныя черты, не тѣ движенія, иная наружность и одежда, и тѣмъ не менѣе у нихъ было что-то общее. Можетъ быть та энергія, то-же страданіе. Отъ земляка, продающаго духи, дѣвушка узнала, что онъ былъ однимъ изъ тѣхъ, кого римляне называли философами, что его называли еще „стоикомъ„ и что имя его было Мусоній Руфъ[50]), а сопровождавшіе его юноши были его учениками. Правда, она не знала вовсе, что значатъ имена: философъ и стоикъ, равнымъ образомъ не знала и того, чему учитъ Мусоній, но въ душѣ ея возгорѣлось сильное желаніе услышать его рѣчь и постигнуть то, что онъ сообщалъ своимъ ученикамъ. Раза два ей удалось въ долетавшихъ до нея звукахъ его голоса разслышать слова: справедливость, добродѣтель, нравственность, состраданіе, вѣрность. Что-жъ они означаютъ? Тамъ, въ Затибрскомъ кварталѣ, ей часто при-

[50]) Cajus Musonius Rufus (род. въ Вольсиніи — Этруріи быть можетъ въ первые годы Тиверія) принадлежалъ къ кругу тѣхъ благородныхъ римлянъ, которые въ тяжкую эпоху преемниковъ Августа трудились надъ распространеніемъ ученія стоиковъ и произвели столь великіе характеры какъ Кремуцій Кордъ, Тразеа и Аррія, Гельвидій Прискъ, Аннеусъ Корнутусъ, Сенека и др. изъ послѣднихъ учителей старой римской добродѣтели. Обнаруживъ честность своихъ міровозрѣній при обвиненіи Егнатія Целера и сосланный Нерономъ (65 г.), по подозрѣнію въ участіи въ заговорѣ Пизона, на пустынный островъ Гіаросъ (въ Архипелагѣ), онъ философскими бесѣдами привлекъ сюда многихъ юношей. Послѣ гибели Нерона возвратившись въ Римъ, онъ съумѣлъ расположить къ себѣ Веспасіана и Тита и одинъ только былъ изъятъ отъ дѣйствія указа, по которому всѣ фил.софы были высланы изъ Рима (Tacit. Ann. XV, 71, XIV. 59. Hist. III 81. IV, 10. 40. Dio Cass. LXII. 27 LXVI. 13). Изъ писанныхъ имъ по гречески сочиненій (Ἀπομνημονεύματα, λόγοι διάφοροι φιλοσοφίας ἐχόμενοι) дошли только отрывки; судя по нимъ М. Руфъ въ изложеніи придерживался сократическаго метода. (P. Nieuwland „de Musonio Rufo“ dissert.. Amst. 1783; ст. Moser'a. въ „Studien“ (изд. Creuzer'a т. VI Heidelb. 1801) и Baltzer'a 1871; отрывки изд. Peerlkamp'омъ: „C. M-i Rufi, phil. stoici reliquiae etc.“ Harl. 1822).

ходилось слышать тѣ-же слова и, право въ устахъ римлянина они звучали не иначе, какъ и въ устахъ Менахима. Неужели и противъ этого почтеннаго мужа направлены проклятія, которыми ея земляки такъ щедро награждали его соотечественниковъ? Думая такимъ образомъ, она начинала чувствовать все большее и большее влеченіе къ этой группѣ, медленно прохаживающейся подъ портикомъ.

Однажды одинъ изъ юношей, проходя мимо, сказалъ ей:

— Какъ ты прекрасна, евреечка! Жалко, что я не художникъ, а то-бы я непремѣнно написалъ твою головку на стѣнѣ своего «triclinium» [51]).

— Попроси Артемидора! сказалъ его товарищъ, и оба удалились.

Нѣсколько времени спустя, дѣвушка попросила у проходившей мимо землячки, продавщицы стальныхъ вещей, маленькое стальное зеркальце [52]) и внимательно посмотрѣла на отраженное въ немъ свое личико. Послѣ этого она стала нѣсколько веселѣе обыкновеннаго и громко, чисто по дѣтски, смѣялась, глядя на мальчиковъ, которые подъ

---

[51]) Triclinium — появившаяся уже въ позднѣйшее время у римлянъ „столовая“ комната, получившая названіе отъ помѣщавшагося въ ней triclinium'а — тройнаго вокругъ стола ложа (или 3-хъ lecti — постелей) для *возлежащихъ* за столомъ во время ѣды лицъ. Въ древнѣйшую-же пору обѣдали сидя и въ т. наз. *атріумѣ*, характерной и спеціально этрусско-римскимъ народностямъ принадлежащей части внутренности дома (см. прилож. 2-е „римское жилье“), а въ деревнѣ — просто на дворѣ. Въ вѣкъ роскоши у знатныхъ, смотря по времени года, величинѣ и назначеніи пиршества, были разные triclinium'ы, образчики которыхъ сохранила намъ Помпея. Стѣны „столовой“ часто расписывали фресками (см. клас. литер. у Паули „Triclinium“, подробн. у Becker'а Gallus т. III; Walth. Lange „das antike griech.-römische Wohnhaus“. Leip. 1878; Niccolini Le case di Pompeji. Nap. 1854—62, 29 тетр. неоконч.; прекрасный трудъ Overbeck'а u. Mau „Pompeji in sein. Gebäuden, Altertümern u. Kunstwerken dargestellt“ 4 изд. Leipz. 1884; разн. „римск. древн.“ и „истор. архит.“ см. прилож. 2-е).

[52]) Хотя классич. міръ имѣлъ въ домашнемъ инвентарѣ большія, стоячія, передвижныя и неподвижныя стѣнныя зеркала, но обыкновенно употреблялись ручныя, особливо для дамскаго туалета: овальныя, круглыя и многоугольныя, ко-

портикомъ гибкими палочками катали обручи, украшенные колокольцами и бубенчиками (погремушками). Съ какимъ-бы удовольствіемъ и она присоединилась-бы къ нимъ и приняла участіе въ ихъ игрѣ. Но не про нее были веселыя игры, равно какъ и мудрыя ученія.

Вдругъ она почувствовала боль въ ногахъ отъ продолжительнаго стоянія и, опустившись на мраморный полъ, присѣла у подножія колоны. Чѣмъ болѣе день близился къ вечеру и чѣмъ тише становилось подъ портикомъ и въ прилегающихъ къ нему улицахъ, тѣмъ и сама она становилась смирнѣе и грустнѣе. Маленькая фигурка ея становилась еще меньше, ежилась и принимала смиренный, приниженный видъ. Въ тѣни, болѣе и болѣе заполнявшей портикъ, совершенно погасли тѣ искры, которыми осыпало ее утреннее солнце; вмѣстѣ съ тѣмъ исчезло и ея веселое настроеніе и живость. Съежившись, оперши голову о базисъ колоны, грустная и приниженная, — теперь она была только нищее, жалкое, неизвѣстно какъ попавшее въ этотъ величественный, блестящій міръ дитя, дитя народа, чуждое этому міру, никому неизвѣстное, ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ несвязанное узами сочувствія или симпатіи. Она встала и медленно ступая, совсѣмъ иначе, чѣмъ утромъ, удалилась изъ Авентинскаго квартала, перешла черезъ мостъ, подъ которымъ глухо шумѣла рѣка, и исчезла за рѣкой, въ этомъ густомъ, душномъ, вонючемъ туманѣ, который точно навѣсомъ изъ грязнаго стекла окутывалъ это гнѣздо изгнанія, нищеты, слезъ и проклятій.

торыя рабыни держали передъ госпожами (сцены, частыя на вазахъ и фрескахъ). Что касается матеріала, то въ этомъ случаѣ древній міръ зналъ, кажется, не болѣе 3-хъ сортовъ зеркалъ: изъ металла, желѣзнаго колчедана и чернаго обсидіана. Послѣдніе у римлянъ достигали иногда размѣровъ человѣческаго роста; матеріалъ привозился изъ Эѳіопіи и Плиній по незнанію принимаетъ обсидіанъ за стекло (vitrum obsidianum), хотя обсидіанъ, какъ извѣстно, вулканическій минералъ на столько тверже стекла, что чертитъ послѣднее. Металлическія зеркала были обыкновенно изъ бронзы (сплава мѣди и олова), кажется, что упо-

Однажды, вскорѣ послѣ того, какъ Менахимъ отказался отъ блестящаго предложенія Юстія, дѣвушка, придя на обычное мѣсто, увидѣла необыкновенное зрѣлище. Это было послѣ-полуденное время, когда римляне наполняли бани, занимались судопроизводствомъ, однимъ словомъ, когда они предавались занятіямъ или развлеченіямъ въ тѣни зданій. Время значитъ было позднее, когда на улицахъ почти не было народу. Тѣмъ съ большимъ любопытствомъ и изумленіемъ она широко раскрыла глаза, когда на обычномъ своемъ мѣстѣ увидѣла слѣдующую картину. Передъ портикомъ возвышались высокіе лѣса, на вершинѣ которыхъ, въ уровень съ карнизомъ крыши, сидѣло и стояло нѣсколько человѣкъ. Одинъ изъ нихъ, видный, молодой, въ бѣлой туникѣ, съ обнаженными плечами, сидѣлъ на самомъ высокомъ мѣстѣ лѣсовъ и писалъ кистью на довольно широкомъ пространствѣ между потолкомъ и капителями. Уже часть того прелестнаго бордюра, который долженъ былъ окружить портикъ, была окончена. Написанное представляло собою колосья и цвѣты, искусно перемѣшанные со множествомъ крылатыхъ, лукаво смѣющихся дѣтскихъ фигурокъ. Работа отличалась такимъ изящнымъ веселымъ характеромъ, какъ лицо и всѣ движенія самого художника. Нѣсколько ловкихъ, подвижныхъ молодыхъ людей помогали ему и развлекали его веселою, дружескою бесѣдою. Одни подавали ему краски, другіе перемѣняли кисти, иные набрасывали контуры фигуръ, а нѣкоторые, стоя нѣсколькими ступенями ниже, любовались

требляли и золото, по крайней мѣрѣ Эврипидъ (480 до Р. Х.) упоминаетъ о золотыхъ зеркалахъ Троянокъ. Серебряныя появились только во времена Помпея (около 70 г. до Р. Х.), введенныя въ употребленіе тореутомъ (граверомъ) Проксителемъ. Задняя сторона была тоже металлическая, обыкновенно украшенная рѣзьбою, равно какъ и рамки, которыя покрывались горельефными и т. п. скульптурами, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ много дошедшихъ до насъ экземпляровъ (изъ раскопокъ въ одной Этруріи болѣе тысячи). (Böttiger Sabina; *Беккера* Галлъ и др. по римск. древн.; спеціальн. археолог. литерат. у *Паули* „Speculum“).

оконченными уже частями рисунка, испуская восторженныя восклицанія или дѣлая робкія замѣчанія. Повидимому, это были его ученики и помощники.

И такъ это былъ художникъ. А ей такъ хотѣлось хоть разокъ взглянуть на одного изъ тѣхъ, чьи произведенія возбуждали въ ней чувство восторга и такія мысли, отъ которыхъ ей становилось грустно и тяжело въ часы, когда она возвращалась домой. Поэтому она съ жадностью пожирала его глазами; не смотря на то, что ей по слухамъ извѣстны были религіозныя вѣрованія эдомитовъ [53]) и что она съ младенчества пріучилась почитать единаго Бога, она въ глубинѣ души своей робко, но съ благоговѣніемъ считала художника полу-богомъ. Тоже продолжалось и въ послѣдующіе дни. А онъ даже не замѣчалъ ея присутствія. Каждое утро приходилъ онъ бодрый, веселый, окруженный толпою своихъ учениковъ и почитателей, проворно взбирался на самую верхушку лѣсовъ и тамъ проводилъ цѣлые часы, погруженный въ свое занятіе, лишь изрѣдка прерывая его звонкимъ смѣхомъ по поводу восторговъ или замѣчаній кого-либо изъ поклонниковъ, либо освѣжая себя сочными фруктами. Около полудня дѣвушка

---

[53]) *Эдомиты* — „сыны Эдома“ (т. е. Исаава бр. Якова) иначе Идумеи, семитич. народность, родствен. Израилю, но рано отчуждившаяся; первонач. въ Іеменѣ, позже въ лѣсист. ущельяхъ Сеира (Моавитск. горъ), по берегамъ Вади-ель-Араба, отъ Мертваго моря до Эланитскаго (нынѣ Акабскаго) залива. Дикое, воинственное племя, занимавшееся охотой, скотоводствомъ, отчасти винодѣліемъ и торговлей. Вѣрованія его носили характеръ общеаравійскаго звѣздопоклонничества: упомин. Іос. Флав. (іуд. древн. XV. 9, 7) ихъ божество Kozé идентично съ Qozah — доисламитскимъ воинственнымъ божествомъ бури арабовъ, метающимъ громовыя стрѣлы въ знакъ гнѣва и простирающимъ лукъ (радугу) въ знакъ примиренія. Раньше Израиля (еще при Моисеѣ) 12 племенъ ихъ, благодаря мощной связи, достигли политической самостоятельности и имѣютъ избирательныхъ царей изъ различныхъ колѣнъ (имена ихъ часты въ кн. Бытія и Паралипоменѣ). Побѣжденные Сауломъ, покорены только Давидомъ, не разъ возставая противъ Соломона, поставившаго въ ихъ гавани торговый свой флотъ. При раздѣленіи Израиля на 2 царства Эдомъ отошелъ къ Іудейскому, но господство надъ нимъ дома Іудина непрочно: отпавъ при Іорамѣ, подчинены вновь Амазіей и Озіей (или Азаріей), но снова освобождаются при Ахазѣ, попавъ въ

доставала изъ-за пазухи кусокъ хлѣба и сыру и, торопливо утоливъ голодъ, снова погружалась въ благоговѣйное, ни кѣмъ не замѣчаемое, созерцаніе. Разъ однако-же почти надъ самымъ ея ухомъ раздался громкій голосъ:—Артемидоръ! Артемидоръ!

Съ такимъ воззваніемъ къ художнику обратился одинъ изъ его учениковъ, небольшаго роста, но изящный юноша. Сойдя съ лѣсовъ внизъ, онъ рукою указывалъ своему учителю на одинъ изъ цвѣтковъ въ гирляндѣ, который снизу казался слишкомъ малымъ. Артемидоръ обернулся и, картинно перегнувшись на своемъ стулѣ, посмотрѣлъ внизъ. Взглядъ его упалъ вмѣстѣ съ тѣмъ и на дѣвушку въ полинялой одеждѣ, съ наброшенными на плечи разшитыми тканями и съ цѣлымъ лѣсомъ огненно-золотистыхъ волосъ на головѣ. Точно съ мольбой сложивъ руки, она стояла жадно впившись въ него своими черными глазами. Это нѣмое, робкое поклоненіе очевидно обратило на себя вниманіе художника. Съ минуту онъ посмотрѣлъ на нее

зависимость отъ Ассиріанъ, а позже отъ Халдеи, участвуя съ Навуходоносоромъ въ разрушеніи Іерусалима (588 до Р. Х.). Въ эпоху вавилонскаго плѣненія овладѣваютъ южной Іудеей (съ Хевρономъ). Разбитые Іудой Маккавеемъ, окончательно покорены Іоанномъ Гирканомъ и, приведенные къ обрѣзанію, входятъ въ составъ монархіи Маккавеевъ (126 г.), состоя однако подъ режимомъ особыхъ намѣстниковъ. Одинъ изъ таковыхъ — умный идумеянинъ Антипатръ — съумѣлъ получить отъ I. Цезаря прокуратуру надъ всей Іудеей (47 до Р. Х.), создавъ господство своей династіи (Иродовъ) надъ всей Палестиной. Еще съ III в. тѣснимый съ востока пришлымъ арабскимъ племенемъ Набатеями, Эдомъ подвинулся къ западу до Газы; въ I в. до Р. Х. южная Палестина уже обозначается офиціальнымъ латинизированнымъ географическимъ терминомъ Idumaea, исчезнувшимъ съ разрушеніемъ Титомъ Іерусалима (70 по Р. Х.); новый терминъ у греческихъ и римскихъ писателей Arabia Petraea (отъ скальнаго города Petra) и племя Набатеевъ затерли имя Идумеевъ. Въ 105 г. страна окончательно вошла въ составъ Римской имперіи. Возникшій съ момента соперничества братьевъ-близнецовъ антагонизмъ двухъ родственныхъ народностей теченіемъ историческихъ событій только усиливался, содѣлавъ въ устахъ евреевъ имя „Эдома“ настолько ненавистнымъ, что оно позже, *какъ поносное, стало нарицательнымъ для римлянъ* и вообще иноплеменниковъ и иновѣрцевъ. (См. Schaff. Dictionary of the Bible, 3 изд. Philad. 1883; Zeller Biblische Wörterbuch, 3 изд. 1884 и др. библейск. словари и энцикл.: Winer'a, Schenkel'я, Smith'a, Herzog'a и т. п.).

ласковымъ, привѣтливымъ взглядомъ, но затѣмъ отвернулся и снова погрузился въ свою работу. Оно и неудивительно: между еврейской дѣвушкой, почти нищей, и знаменитымъ, пользовавшимся въ цѣломъ Римѣ поклоненіемъ художникомъ не могло быть ничего общаго[54]). Тѣмъ не ме-

[54]) Среди римскихъ живописцевъ императорской эпохи имя Artemidorus въ исторіи искусства не изъ громкихъ (упомянутъ, кажется, всего разъ Марціаломъ V. 40), что и понятно, такъ какъ свѣдѣнія наши о живописи и ея представителяхъ въ Римѣ весьма скудны, тѣмъ болѣе, что и сама живопись, какъ искусство, подобно всѣмъ видамъ изобразительн. художествъ въ Римѣ, была не туземна, а пришлая, греческаго происхожденія. Изъ Плинія (гл. XXXV), единственнаго почти литературнаго источника — о римской живописи, узнаемъ, что основы и пріемы греческой живописи, проникшіе въ среднюю Италію еще до основанія Рима и процвѣтавшіе (какъ это видно и по этрусскимъ гробницамъ) въ Ардеѣ, Ланувіумѣ, Церѣ, Клузіумѣ и Тарквиніяхъ, стали извѣстны въ Римѣ еще въ эпоху царей. (По свидѣтельству Корнелія Непота при изгнаніи изъ Коринѳа тирановъ Бакхіадовъ, Демарату, отцу Тарקв. Приска, сопутствовалъ въ Римъ коринѳскій живописецъ *Экфантосъ*). Въ болѣе историческое время ($2^1/_2$ вѣка послѣ основанія Рима) упоминаются какъ первые выдающіеся греческіе художники въ Римѣ: ваятель *Дамофилосъ* и живописецъ *Горгасосъ*, украсившіе живописью и барельефами построенный въ 493 г. до Р. Х. храмъ Цереры, возлѣ Circus Maximus, и бывшіе (по тому времени) скорѣе иллюминаторами терракотъ и барельефовъ (см. Brunn Gesch. d. griech. Künstler. I 530, II 57 и 302). Римъ въ это время по нравамъ, ремесламъ и искусствамъ является, такъ сказать, этрусскимъ; но тогда какъ въ Этруріи намъ сохранились многочисленные фрески, въ Римѣ за весь доимператорск. періодъ изъ живописи ничего не уцѣлѣло, кромѣ разбросанныхъ по древнимъ текстамъ указаній. Изъ нихъ прежде всего мы видимъ, что большинство живописцевъ въ Римѣ были греки. Поэтъ Невій говоритъ о пишущемъ для праздника Компиталій фигуры Ларовъ (см. примѣч. 18) грекѣ *Теодотѣ*. Павелъ Эмилій (Macedonicus) вызываетъ изъ Аѳинъ философа и живописца *Митродора* учителемъ къ своимъ дѣтямъ и для изображенія своего тріумфа (покоритель Персея и Македоніи). Еще позже (полов. І-го вѣка до Р. Х.) встрѣчаемъ имена *Деметрія* изъ Александріи, извѣстной портретистки *Лайи* (или Іаја) изъ Кизика, *Симоса,* портретиста *Сополиса, Діонисія* фигурнаго и *Серапіона* пейзажнаго живописцевъ безспорно грековъ. Конечно въ ихъ школѣ только и воспитались нѣкоторые изъ римскихъ художниковъ, среди которыхъ два имени особенно славны: 1) *Фабія Пиктора* и 2) *Пакувія.* Первый — членъ одной изъ блестящихъ фамилій въ Римѣ, историкъ 2-й Пунической войны, прозванный, какъ-бы въ укоръ за любовь къ низменной въ глазахъ патриціевъ профессіи живописца, Pictor'омъ, росписалъ въ 304 г. до Р. Х. стѣны храма богини Salus Publica (обществен. благополучія) фресками, заслужившими удивленіе современниковъ (Діонисій Галикарн. хвалитъ его за рачительность въ рисункѣ, пріятность въ сочетаніи красокъ и за свѣжесть - сочность кисти, чуждой мелочной кропотливости). Второй (бли-

нѣе, когда на слѣдующій день онъ кончилъ маленькаго Фавна, взоръ его снова упалъ на стоявшую у подножья колоны дѣвушку. Она не опустила очей передъ этимъ взглядомъ. Они улыбнулись другъ другу. Нѣсколько дней спустя Артемидоръ пришелъ къ портику, сопровождаемый только однимъ ученикомъ. Долго писалъ онъ, весь отдавшись своему занятію, наконецъ, опустивъ кисть, спросилъ небрежно:

жайшій по времени къ Фабію, изъ Брундузіума) знаменитый трагич. поэтъ, украсилъ храмъ Геркулеса (что на Forum Boarium) художественными издѣліями кисти, видѣнными еще Плиніемъ. Что касается стиля всѣхъ римскихъ живописцевъ этой эпохи, то о немъ можно составить себѣ представленіе лишь гипотетически, допуская возможность сродства и сходства съ современной ей живописью этрусковъ. По нѣкоторымъ даннымъ, напр., можно думать, что не смотря на прогрессъ искусства въ фрескахъ Фабія, судя по живости и богатству его колорита, сравнительно съ четырехъ-цвѣтной только живописью греческой, въ рисункѣ Пиктора чувствовалась нѣкоторая архаическая натянутость. Равно знаемъ, что съ сюжетной стороны большая часть картинъ (какъ это и у грековъ и этрусковъ) брала темы изъ эллинскихъ миѳологіи и эпопей (въ одномъ мѣстѣ у Квинтиліана говорится, что возлѣ изображ. персонажей на стѣнѣ были написаны старой греческой орѳографіей ихъ имена, наприм. Alexanter, Cassantra, Hecoba, Polixena etc., т. е. герои и сцены Троянскаго цикла). Но вообще во все время республики живопись оставалась въ значительномъ небреженіи, что объясняется главнымъ образомъ недостаткомъ въ пониманіи художественныхъ произведеній; даже взятіе богатаго искусствомъ Коринѳа долго не могло произвести благотворнаго переворота въ римлянахъ. Часты примѣры, когда солдаты и полководцы варварски уничтожали произведенія искусства. Консулъ Муммій не понималъ, напр., какимъ образомъ Атталъ Пергамскій могъ такъ дорого цѣнить картину Аристида (Вакхъ), и взялъ ее въ Римъ (въ храмъ Цереры) лишь изъ суевѣрія, подозрѣвая въ ней присутствіе какой-либо таинственной силы. Впрочемъ такъ было не долго: скоро и къ искусству проявилась обычная римлянамъ алчная система скопленія чужихъ сокровищъ, и они стали украшать свои жилища драгоцѣнными картинами. Еще и раньше—матеріалиста и практическаго политика римлянина не столько интересовали разныя эллинскія миѳологическія темы, сколько историческая коммеморативная живопись: знаменитые полководцы, чтобы запечатлѣть память объ ихъ военной славѣ, заказывали на стѣнахъ-ли храма или-же на подвижныхъ створкахъ tablinum (открытой залы за атріумомъ, служившей кабинетомъ хозяина и семейнымъ архивомъ) изображенія ихъ тріумфовъ или выигранныхъ сраженій (напр. въ храмѣ Вертумна и Консуса былъ изображенъ тріумфъ Папирія Курсора, побѣдителя Самнитянъ, М. Фульвія Флакка, побѣдит. Вульсинцевъ; Метродоръ писалъ тріумфъ Эм. Павла; Валерій Максимъ Мессала выставилъ въ Куріи картину своей побѣды надъ Гіерономъ и Кароагенянами въ Сициліи, а Сципіонъ Азіатскій въ Капитоліи — пораженіе Антіоха). Иногда, чтобы представить римской публикѣ значеніе той или другой войны, похода,

— Кто ты такая?

— Еврейка, подавленнымъ отъ волненія голосомъ отвѣчала дѣвушка.

Артемидоръ громко разсмѣялся.

— Если-бы ты отвѣчала мнѣ иначе, я сказалъ-бы тебѣ, что ты лжешь. Азіятское солнце раскалило твои глаза и волоса.

— Нѣтъ: я родилась въ Римѣ.

военныхъ операцій или ознакомить съ покоренной страной, чертили на стѣнѣ въ публичномъ мѣстѣ топографическія карты и планы, сцены сраженій и достопримѣчательныя мѣстности (Семпроній Гракхъ послѣ покоренія Сардиніи пожертвовалъ, напр., подобную карту въ храмъ Mater Satuta; послѣ взятія Карѳагена, товарищъ Сципіона Л. Гостилій Манцинъ, вернувшись въ Римъ раньше арміи, велѣлъ написать и вывѣсить для публики планъ Карѳагена и главные моменты его осады и штурма, которые лично разъясняя публикѣ, пріобрѣлъ популярность и обезпечилъ себѣ выборъ въ консулы). Такимъ образомъ фамильная гордость знатныхъ римскихъ родовъ до извѣстной степени могла служить поддержкой искусству, но долго это были отдѣльные, такъ сказать случайные факты, результаты которыхъ скрывались въ стѣнахъ частныхъ домовъ, и къ концу республики о таковыхъ произведеніяхъ никто ужъ и не говоритъ: ихъ смѣняетъ мало-по-малу мода на живопись жанра, пейзажа, архитектурныхъ видовъ, портретовъ. Въ продолжительныхъ войнахъ на Востокѣ оптиматы пріобрѣли вкусъ къ фривольному и утонченному искусству, владѣющему уже всѣми тайнами техники изящества — щегольства, любящему задѣть интересъ неожиданностью, облагородить вульгарный сюжетъ граціей деталей, обмануть взоры игрой цвѣтовъ и забавной иллюзіей. Отсюда модное аматерство, стремленіе побѣдителей, подражая галереямъ пергамскихъ и александрійскихъ царей, устраивать въ Римѣ коллекціи картинъ, добытыхъ съ Востока, и привлекать въ Римъ толпы художниковъ изъ побѣжденныхъ народностей. Въ эпоху Ю. Цезаря александрійская живопись господствуетъ въ Римѣ. Тогда, между прочимъ, извѣстенъ былъ *Тимомахъ* изъ Византіи, славившійся своимъ умѣньемъ трогательно изображать обуздываемыя страсти (что онъ доказалъ на своей картинѣ „неистовый Аяксъ", которую Цезарь поставилъ въ Римѣ). Именъ художниковъ насчитать можно много и все-таки, не смотря на это, — стоитъ лишь справиться у писателей императорской эпохи — и всѣ чуть не въ одинъ голосъ твердятъ, что живопись умираетъ. Дѣйствительно, достойныхъ упоминанія именъ мало: встрѣчаемъ *Марка Лудія*, современ. Августа, пейзажиста, замѣчательнаго въ своихъ композиціяхъ правдою, жизнью и движеніемъ и перваго, ставшаго расписывать фресками зданія; *Турпилія* — впрочемъ болѣе извѣстнаго тѣмъ, что писалъ лѣвой рукой; *Дороѳея* — избраннаго Нерономъ для снятія копіи съ Апеллесовой Венеры—Анадіомены; извѣстны еще *Корнелій Пинусъ* и *Акцій Прискъ*, расписывавшіе при Веспасіанѣ храмъ Honoris et Virtutis; *Публій*, писавшій животныхъ, наконецъ современ. Адріана *Аэтіонъ*, весьма хвалимый Лукіаномъ, — и все таки между произведеніями той эпохи ни одного шедевра, скорѣе только претензіи

— Въ самомъ дѣлѣ? Въ такомъ случаѣ, клянусь Юпитеромъ, Риму нечего стыдиться такого произведенія. Правда, латинская рѣчь выходитъ нѣсколько курьезною въ твоихъ устахъ, но это лишь придаетъ тебѣ болѣе оригинальности, а все оригинальное стало теперь страстью въ Римѣ. Какъ-же тебя зовутъ?

— Миртала.

— И имя тоже оригинальное. А гдѣ ты живешь?

— Въ Transtiberim.

на эфектъ иль чрезвычайность — въ родѣ портрета Нерона на холстѣ въ 40 метровъ или Паллады въ золотомъ дворцѣ (Aurea domus) Нерона, заслужившей всеобщее удивленіе тѣмъ, что всегда обращала глаза въ сторону зрителя. Все это свидѣтельствуетъ о вырожденіи и упадкѣ искусства, чему причиной еще и тотъ переворотъ въ техникѣ живописи, какой совершился въ Александрійскомъ искусствѣ около I в. до нашей эры, съ изобрѣтеніемъ болѣе удобной, скорой въ изготовленіи, а отсюда и дешевой живописи al fresco. Картины мастеровъ прежняго письма были на вѣсъ золота, — онѣ могли быть достояніемъ немногихъ счастливцевъ; фрескъ давалъ возможность воспроизводить съ нихъ копіи скоро и дешево, а потому быстро овладѣлъ стѣнами общественныхъ и частныхъ зданій, вошелъ въ моду и тѣмъ, конечно, нанесъ вредъ оригинальной живописи. Освобождая отъ труда художественнаго творчества, обдумыванія сюжета и компановки, нуждаясь только въ извѣстной легкости и навыкѣ руки, имѣя всѣ преимущества разнообразія и легкости въ исполненіи, фрескъ нечувствительно заставилъ художника отдаться этому, банальному такъ сказать, роду живописи; мало-по-малу таланты изжились, искусство упало, живопись стала промысломъ, особливо въ средѣ всегда практически настроенной римской публики, гдѣ этотъ промыселъ сталъ процвѣтать уже съ самаго начала имперіи. Слѣды его въ Римѣ и окрестностяхъ многочисленны. Фрески найдены въ термахъ Тита, Траяна, въ подземельяхъ пирамиды Цестія, въ колумбаріи (погребальной постройкѣ) на Эсквилинѣ, гробницѣ Назоновъ и многихъ другихъ на Via Latina, въ дворцѣ Тиверія на Палатинѣ, въ недавно расчищен. домѣ въ садахъ Farnesine, на виллѣ Ливіи (Gallinas, 9 миль отъ Рима), наконецъ въ нѣсколькихъ погребальныхъ покояхъ, открытыхъ въ Остіи. Многіе изъ нихъ уцѣлѣли на стѣнахъ, другіе перенесены въ музеи. Но все это ничто въ сравненіи съ безчисленными фресками, найденными въ Помпеѣ; уже теперь ихъ насчитываютъ болѣе 2000; явно, что не было жилища болѣе или менѣе достаточнаго гражданина, чтобы оно не было росписано фресками; тутъ есть дома, стѣны которыхъ — сплошной коверъ. Но стѣнопись Рима, Помпеи и Геркулана при всемъ количествѣ и разнообразіи не принадлежитъ, однако, ко времени процвѣтанія этого искусства и можетъ разсматриваться какъ болѣе или менѣе легкая декоративная живопись, столько-же заслуживающая быть въ комнатѣ, какъ и снаружи дома и по остроумному замѣчанію Bayet (Précis d'hist. de l'art. Quant. ed.) достойно замѣнявшая наши современные бумажные обои. Въ большинствѣ она изображаетъ въ крас-

— Ну, жалко-жъ мнѣ тебя. Моя нога тамъ никогда не была....

Художникъ еще съ минуту посмотрѣлъ на нее и опять углубился въ свое занятіе. Нѣсколько времени спустя онъ мелькомъ взглянулъ внизъ, какъ-бы желая убѣдиться въ ея присутствіи. Дѣвушка продолжала стоять на томъ-же мѣстѣ и, замечтавшись, со скрещенными на груди руками, разсѣянно смотрѣла куда-то въ пространство. Пучекъ сол-

---

кахъ: a) архитектурные рельефы, пилястры, фризы, колонки, сгруппированныя въ весьма фантастической постройкѣ съ балконами, колонадами, фронтонами, сводами въ невозможныхъ пропорціяхъ и перспективѣ; все это разукрашено бантами, ниспадающими лентами, гирляндами, фестонами, букетами изъ листьевъ, цвѣтовъ, плодовъ, театральными и др. эмблемами (маской, флейтой, лирой), медальонами съ изображеніемъ въ нихъ головокъ, миѳологическихъ сценъ, пейзажей, nature—morte и т. п. Все это оживлено фигурами животныхъ реальныхъ или аллегорическихъ существъ, людей въ жанровыхъ сценахъ и т. п. Въ промежуткахъ между такими орнаментами, на болѣе или менѣе просторныхъ квадратахъ изображены цѣлыя сцены изъ миѳологіи и эпопей, почти исключительно греческихъ (изъ римскихъ только легенда объ Энеѣ) и притомъ веселаго, любовнаго или идиллическаго и сентиментальнаго содержанія (фривольн. похожденія Юпитера, Аполлона, Нептуна, Вакха, Венеры и Амура, Діаны и Эндиміона, Полифема и Галатеи, Цирцеи и Улисса, Леандра и Геро); b) миѳологич. типы красавцевъ и красавицъ (Нарцизъ, Адонисъ, Ганимедъ, Даная, Іо, Европа, Леда), часто воспроизводя въ вольной копіи произведенія кисти первоклассныхъ греческихъ мастеровъ, но лишь избѣгая суровыхъ трагическихъ сюжетовъ строгаго искусства Фидія, Полигнота, Эсхила (напр. легендъ объ Эдипѣ, Прометеѣ, борьбѣ Титановъ и т. п.); c) разнообразныя жанровыя сцены идеализованной, семейной, городской, сельской, морской жизни и дѣятельности — гдѣ реальные лица людей замѣнены амурами; d) жанровыя сцены современной художнику дѣйствительности съ реальнымъ персонажемъ; e) пейзажи съ городскими, сельскими и морскими видами мѣстными и иноземными; f) nature—morte (дичь, рыбы, фрукты и т. п.); g) каррикатуры (пародіи на легенды объ Энеѣ и разн. др. миѳологич. сюжеты, даже недавно найденый судъ Соломоновъ). Все это написано бойко, скоро, но легко, поверхностно и нерѣдко пошло. Представляя собою въ лицѣ римлянъ не столько оригинальныхъ творцевъ, сколько бойкихъ съ практически-ремесленнымъ настроеніемъ подражателей и компиляторовъ греческихъ образцовъ, римскій фрескъ свидѣтельствуетъ, подобно всѣмъ другимъ изобразит. искусствамъ на римской почвѣ, объ упадкѣ классической живописи. Фрескъ такимъ образомъ послѣднее слово римской (и вообще античной) живописи, къ тому-же и единственное, дошедшее до нашихъ дней. Что касается матеріала и техники, то, за незнаніемъ масляныхъ красокъ, картины у грековъ и римлянъ писались на доскахъ клеевыми красками, а позже *энкавстическимъ* способомъ, т. е. восковыми красками, которыя растирались сухими грифе-

нечныхъ лучей, прокравшись подъ карнизы портика, отражался тысячею искръ въ ея волосахъ и свѣсившемся съ плечъ шитьѣ. Въ глазахъ художника отразилось восхищеніе.

— Это твоя работа? спросилъ онъ.

— Моя, отвѣчала дѣвушка и съ нѣкоторою гордостью развернула передъ нимъ одну изъ полосъ.

лями и затѣмъ расплавлялись посредствомъ жаровни; фрески писались на свѣжей штукатуркѣ. (I. Falke Die Kunst im Rome. Wien 1871; Urlichs Die Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur. Würzb. 1876; Friedländer Uber den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit. Königsb. 1852; Brunn Gesch. d. griech. Künstler т. II; Wörmann Die Malerei des Alterthums (въ Woltmann'a Gesch. der Malerei т. I, 1879, стр. 32—140); Raoul Rochette Peintures antiques 1836; *его-же* Choix de peintures de Pompei. Par. 1844; Zahn Die schönsten Ornamente u. merkwürd. Gemälde aus Pompeji etc. (3 серіи со 100 табл. Berl. 1828); Ternite Wandgemälde aus Pompeji etc. Berl. 1839—47; W. Helbig Die Wandgemälde etc... Campaniens. Leipz. 1868 (съ атласомъ); *его-же* Untersuch. üb. d. campanische Wandmalerei. 1873; Mau Gesch. der decorat. Wandmalerei in Pompei. Berl. 1882 (съ атласомъ) и др. сочин. о Помпеѣ (см. прим. 51); Müller'a Haudb. d. Archeol. съ § 209; Martha Archeol. etrusque et romaine; I. H. Parker The archeology of Rome. Oxford. 1874; исторіи искусствъ Schnaase, Куглера, Lübke и др. О матеріалахъ и техникѣ см. Böttiger Archaol. d. Malerei стр. 145 и Gesch. der Enkaustik въ его Klein. Schrift т. II стр. 85; Cros et Henry l'Encaustique et les autres procédés de peinture cher les anciens. 1884). Какъ драгоцѣннѣйшій памятникъ античной живописи въ Римѣ должно упомянуть т. наз. *Альдобрандиніеву свадьбу* — большой фрескъ, вѣроятно копія временъ Августа съ замѣчательной греческой картины, найденный въ 1606 г. на Эсквилинѣ вблизи St-Maria Maggiore, у арки Галліена, въ бывшихъ садахъ Мецената. Первоначально собственность кардинала Альдобрандини (отсюда и само названіе), потомъ по наслѣдству собственность фам. Боргезе, у которой и купленъ папою Піемъ VII (въ 1818 г.); нынѣ въ Ватиканской библіотекѣ (въ Gabinetto delle pitture antiche № 7; копія кисти Пуссена въ больш. галлереѣ палаццо Дорія въ Римѣ № 38, удачные снимки также въ Берлинскомъ музеѣ и въ музеѣ гипсовъ университ. Галле). Фрескъ представляетъ брачное празднество (по мнѣнію Винкельманна Пелея съ Θетидой, по Біонди — Манлія съ Іуліей, а по друг. — Париса съ Еленой; Бёттигеръ даетъ общее аллегорическо-миθическое значеніе). Изображеніе обнимаетъ десять фигуръ, рѣзко распадающихся на три группы. Въ центрѣ брачный покой; невѣста въ тонкомъ бѣломъ одѣяніи съ покрытой головой и открытымъ только лицемъ сидитъ на брачномъ ложѣ (thalamus nuptialis); у нее справа на томъ-же ложѣ сидитъ полуобнаженная pronuba (сваха, женщина завѣдывавшая свадебнымъ церемоніаломъ,—также прозваніе Юноны, устроительницы браковъ — Iuno Iugalis; по мнѣнію другихъ—богиня убѣжденія Πειθώ или Suada, одна изъ спутницъ Афро-

— Прелестный рисунокъ, сказалъ художникъ, уже совсѣмъ перегнувшись внизъ. Откуда ты достаешь эти узоры?

— Съ нѣкоторыхъ поръ я сама ихъ придумываю. Я швея-импровизаторъ...

— Настоящая Арахне[55]). Нужно посмотрѣть поближе на тебя и на твои произведенія.

диты и Харитъ, въ качествѣ посаженной матери), любовно обращающаяся къ невѣстѣ съ рѣчью; тутъ-же стоитъ другая полуобнаженная женщина (быть можетъ служанка) съ чашей и склянкой (съ благовоннымъ масломъ), готовясь украсить невѣсту. Въ лѣвомъ покоѣ (какъ-бы заднемъ помѣщеніи) женщины готовятъ брачную купель. Въ правомъ отдѣленіи картины, у самаго брачнаго покоя, на эстрадѣ сидитъ въ ожиданіи женихъ, а въ нѣкоторомъ отдаленіи три женщины (быть можетъ музы съ лирой и жертвен. сосудомъ готовятся къ пѣнію ἐπιθαλάμια — свадебныхъ пѣсенъ) пѣвшихся у дверей свадебной комнаты по весьма древнему обычаю). Кажется, что это просто жанровая (пожалуй историческая) безъ всякой миѳической подкладки картина, хотя Отфр. Миллеръ принимаетъ говорящую фигуру за Афродиту, а служанокъ за Харитъ. Съ художественной стороны писана тонко и легко съ тонкимъ чутьемъ гармоніи и силы красокъ, а въ основаніи картины лежитъ чисто пластическій, такъ сказать, рельефный стиль. (См. Böttiger Die Aldobrand. Hochzeit. Dresd. 1810; Biondi Dissert. dell'Acc. Rom. I, стр. 133; Guattani I piu celebri quadri riuniti nell'apartem. Borgia del Vaticano. Roma 1820, f° табл. I; Gerhard Beschreib. Roms II, стр. 11).

[55]) Ἀράχνη (по редакціи миѳовъ въ Александрійскую эпоху) — дочь Колофонскаго красильщика пурпуромъ Идмона, жительница лидійскаго города Гипепаи (что на горѣ Тмолѣ), столь знаменитая искусствомъ тканья, что сами нимфы Тмола и р. Пактола ходили къ ней учиться мастерству. Гордая дѣва однажды похвалилась, что сможетъ превзойти въ искусствѣ саму Палладу. Аѳина, явившись къ мастерицѣ въ образѣ старухи, совѣтовала Арахнэ быть менѣе тщеславной. Встрѣтивъ рѣзкій отпоръ, богиня тутъ-же рѣшила вступить съ ней въ состязаніе. Паллада изобразила на ткани Олимпійскихъ боговъ во всемъ ихъ величіи и, въ видахъ новаго предостереженія, извѣстные въ дѣяніяхъ боговъ случаи наказанія людской гордости; Арахнэ, напротивъ, какъ-бы желая уколоть богиню, представила слабости безсмертныхъ — сцены любовныхъ похожденій Зевса, Посейдона, Аполлона, Вакха и Кроноса. Разгнѣванная и, быть можетъ, ревнивая къ превосходству въ художествѣ соперницы, Аѳина растерзала ткань Арахнэ и поразила ее веретеномъ (иль челнокомъ) въ лобъ. Арахнэ повѣсилась, но Паллада призвала ее къ жизни, осудивъ быть висѣльникомъ и ткачемъ на всегда въ образѣ паука (ἀράχνη) — миѳъ, сложившійся весьма рано, очевидно на почвѣ соперничества какъ греческаго культа съ восточнымъ (Kreuzer Symbol. 2, 748; Preller Griech. Myth. 1, 181), такъ и на почвѣ со-

Сказавъ это, онъ стремительно вскочилъ съ мѣста и съ кистью въ рукѣ быстро началъ спускаться съ лѣсовъ. Въ это самое время подъ портикомъ показалась нарядная женщина, высокаго роста, ведшая за руку богато одѣтаго мальчика лѣтъ десяти. На мальчикѣ была короткая пурпуровая туника, красныя сандаліи и золотая цѣпочка съ такимъ-же шарикомъ на шеѣ [56]). Вьющіеся волосы женщины прикрыты были газовою вуалью, которая, подобно легкому серебристому облаку, ниспадала на ея бѣлую одежду, богато разшитую серебромъ и застегнутую на плечѣ рубиновымъ аграфомъ. За нею, на почтительномъ разстояніи, слѣдовалъ слуга, неся различныя учебныя принадлежности, какъ-то: продолговатый портфель со свитками пергамента, вощеныя дощечки, стили, губку и чернильницу. Артемидоръ привѣтствовалъ эту матрону [57]) почтительнымъ поклономъ. Она еще издали привѣтливо улыбалась ему, а маль-

---

перничества эллинскаго искусства (Ἀθήνη Ἐργάνη — Аѳина ткачиха) съ лидійскимъ (иль быть можетъ ассирійскимъ — см. поэму миѳографа *Нонна* "Διονυσιακά" 18, 215. 40, 303), представительницей котораго—Арахнэ (*Овидій* Metamorph. 6, 5). Въ изобразительномъ искусствѣ миѳъ объ Арахнэ кажется находится во фризѣ Forum'a Transitorium, построеннаго Нервой въ Римѣ (Müller — Wieseler „Denkm. der alt. Kunst." 1, 66 № 346), хотя иные принимаютъ изображеніе за чисто жанровый сюжетъ.

[56]) т. наз. bulla, золотой (скорѣе плоскій, чѣмъ шарообразный) медальонъ или футляръ съ талисманомъ, который носили въ предохраненіе отъ „порчи" знатныя, а позже и всѣ свободорожденныя дѣти на тесьмѣ или цѣпкѣ вокругъ шеи, — обычай, занесенный отъ этруссковъ. Дѣти вольноотпущенниковъ носили кожаный (b. scortea). При достиженіи совершеннолѣтія булла снималась и посвящалась богамъ. Что касается отроческаго костюма, то въ Римѣ дѣтей знатныхъ родителей, едва только выходили они изъ пеленокъ, наряжали въ окаймленную пурпуромъ toga praetexta, которая съ наступленіемъ зрѣлости (pubertas) замѣнялась мужеской тогой (t. virilis). На рисункахъ дѣти нерѣдко представлены также и въ туникѣ съ короткими рукавами (см. прим. 14 и 15).

[57]) Matrona (отъ mater) общее названіе для каждой честной замужней женщины (въ частности — у Цицерона, Овидія, Горація, Федра — замужняя женщина, дама, почтенная женщина, госпожа, также m. a'ic—s — жена, супруга). Оно свидѣтельствуетъ о томъ уваженіи, которое всегда въ Римѣ оказывалось женщинамъ (конечно гражданкамъ). Древнее семейство существовало не для себя, а для государства и его цѣлей. Отсюда въ Римѣ вытекалъ и взглядъ на

чикъ, освободивши свою руку изъ руки матери, съ радостнымъ крикомъ побѣжалъ къ художнику и, фамильярно обнимая его своими рученками, сталъ торопливо разсказывать ему, что онъ возвращается изъ школы, куда мама пришла за нимъ, чтобы отвести его домой и гдѣ сегодня учитель Квинтиліанъ разсказывалъ имъ преинтересную исторію о Манліи, который помогалъ бѣднымъ, защищалъ угнетенныхъ и погибъ такою ужасною, жестокою смертью [58]... Мальчикъ былъ очень живой, красивый, съ порывистыми движеніями и живыми, умными глазами.

женщину, какъ на жену гражданина и мать семейства. Ея призваніе было рождать и воспитать новыхъ гражданъ, сохранять собственность супруга отъ расхищенія, снять съ него ярмо хозяйственныхъ заботъ, несовмѣстное съ полнымъ служеніемъ отечеству. Уклоненіе женщины отъ своего долга влекло безславіе и наказаніе. „Сидѣла дома, пряла шерсть“ — древнеримская похвала римской матронѣ. За то общество и награждало ее внѣшнимъ почетомъ. Она не уступала дороги консулу, встрѣчаясь съ нимъ на улицѣ; ликторъ, разгонявшій толпу, не смѣлъ коснуться ея длинной одежды; оскорбленіе ея слуха нечистымъ словомъ, взгляда непристойнымъ движеніемъ подлежало наказанію. Когда Риму грозила опасность, сенатъ обращался къ молитвамъ матронъ, которымъ приписывалась особенная сила. Наложенный ими на себя трауръ считался высшимъ воздаяніемъ заслугамъ умершаго гражданина. Только матроны носили длинную *столу* (см. примѣч. 39) и vittae, т. е. головную повязку, которою только свободныя и честныя римлянки украшали и поддерживали свои волосы. Такія повязки имѣли таинственное символическое или просто суевѣрно-религіозное значеніе: ими обвязывались брачные факелы, священ. деревья, изображенія боговъ, награды при состязаніяхъ, жертвенники, входы въ храмы и дома (клас. литер. см. *Паули* R. Encycl. т. VI, стр. 2695; также Böttiger „Sabina“, стр. 137). Но такъ было въ древнѣйшую пору, а съ конца упадка республики семейный бытъ Рима и положеніе женщины измѣнились, и къ сожалѣнію, къ весьма плачевному худшему, которое такъ грозно рисуется въ сатирахъ поэтовъ и моралистами эпохи цезарей (см. *Буасье* Римск. женщины, ихъ воспитаніе и положеніе въ обществѣ. Спб. 1875; *Фридлендеръ* Картины римск. нравовъ т. І-й и др.).

[58]) Marcus Manlius римскій гражданинъ патрицій (изъ знаменитаго рода Манліевъ), отважный воинъ, консулъ, побѣдитель Экввовъ (392 г. до Р. Х.), защитникъ и спаситель Капитолія отъ Галловъ (390 г.), за что и прозванный Capitolinus (по Титу Ливію 6. 20—лишь отъ положенія дома на Капитоліи). Изъ состраданія къ плебеямъ, а быть можетъ изъ ложнаго честолюбія, соперничества и ненависти къ поднявшему гоненіе на разоренныхъ плебеевъ Камиллу, онъ выступилъ (въ 384—85 до Р. Х.) защитникомъ ихъ интересовъ, особливо въ вопросѣ объ ихъ порабощеніи за долги, выкупилъ многихъ изъ кабалы

Сказавъ это, онъ стремительно вскочилъ съ мѣста и съ кистью въ рукѣ быстро началъ спускаться съ лѣсовъ. Въ это самое время подъ портикомъ показалась нарядная женщина, высокаго роста, ведшая за руку богато одѣтаго мальчика лѣтъ десяти. На мальчикѣ была короткая пурпуровая туника, красныя сандаліи и золотая цѣпочка съ такимъ-же шарикомъ на шеѣ [56]). Вьющіеся волосы женщины прикрыты были газовою вуалью, которая, подобно легкому серебристому облаку, ниспадала на ея бѣлую одежду, богато разшитую серебромъ и застегнутую на плечѣ рубиновымъ аграфомъ. За нею, на почтительномъ разстояніи, слѣдовалъ слуга, неся различныя учебныя принадлежности, какъ-то: продолговатый портфель со свитками пергамента, вощеныя дощечки, стили, губку и чернильницу. Артемидоръ привѣтствовалъ эту матрону [57]) почтительнымъ поклономъ. Она еще издали привѣтливо улыбалась ему, а маль-

---

перничества эллинскаго искусства (Ἀθήνη Ἐργάνη — Аѳина ткачиха) съ лидійскимъ (иль быть можетъ ассирійскимъ — см. поэму миѳографа *Нонна* „Διονυσιακά“ 18, 215. 40, 303), представительницей котораго—Арахнэ (*Овидій* Metamorph. 6, 5). Въ изобразительномъ искусствѣ миѳъ объ Арахнэ кажется находится во фризѣ Forum'a Transitorium, построеннаго Нервой въ Римѣ (Müller — Wieseler „Denkm. der alt. Kunst.“ 1, 66 № 346), хотя иные принимаютъ изображеніе за чисто жанровый сюжетъ.

[56]) т. наз. bulla, золотой (скорѣе плоскій, чѣмъ шарообразный) медальонъ или футляръ съ талисманомъ, который носили въ предохраненіе отъ „порчи“ знатныя, а позже и всѣ свободорожденныя дѣти на тесьмѣ или цѣпкѣ вокругъ шеи, — обычай, занесенный отъ этруссковъ. Дѣти вольноотпущенниковъ носили кожаный (b. scortea). При достиженіи совершеннолѣтія булла снималась и посвящалась богамъ. Что касается отроческаго костюма, то въ Римѣ дѣтей знатныхъ родителей, едва только выходили они изъ пеленокъ, наряжали въ окаймленную пурпуромъ toga praetexta, которая съ наступленіемъ зрѣлости (pubertas) замѣнялась мужеской тогой (t. virilis). На рисункахъ дѣти нерѣдко представлены также и въ туникѣ съ короткими рукавами (см. прим. 14 и 15).

[57]) Matrona (отъ mater) общее названіе для каждой честной замужней женщины (въ частности — у Цицерона, Овидія, Горація, Федра — замужняя женщина, дама, почтенная женщина, госпожа, также m. a'ie—s — жена, супруга). Оно свидѣтельствуетъ о томъ уваженіи, которое всегда въ Римѣ оказывалось женщинамъ (конечно гражданкамъ). Древнее семейство существовало не для себя, а для государства и его цѣлей. Отсюда въ Римѣ вытекалъ и взглядъ на

чикъ, освободивши свою руку изъ руки матери, съ радостнымъ крикомъ побѣжалъ къ художнику и, фамильярно обнимая его своими рученками, сталъ торопливо разсказывать ему, что онъ возвращается изъ школы, куда мама пришла за нимъ, чтобы отвести его домой и гдѣ сегодня учитель Квинтиліанъ разсказывалъ имъ преинтересную исторію о Манліи, который помогалъ бѣднымъ, защищалъ угнетенныхъ и погибъ такою ужасною, жестокою смертью [58]... Мальчикъ былъ очень живой, красивый, съ порывистыми движеніями и живыми, умными глазами.

женщину, какъ на жену гражданина и мать семейства. Ея призваніе было рождать и воспитать новыхъ гражданъ, сохранять собственность супруга отъ расхищенія, снять съ него ярмо хозяйственныхъ заботъ, несовмѣстное съ полнымъ служеніемъ отечеству. Уклоненіе женщины отъ своего долга влекло безславіе и наказаніе. „Сидѣла дома, пряла шерсть“ — древнеримская похвала римской матронѣ. За то общество и награждало ее внѣшнимъ почетомъ. Она не уступала дороги консулу, встрѣчаясь съ нимъ на улицѣ; ликторъ, разгонявшій толпу, не смѣлъ коснуться ея длинной одежды; оскорбленіе ея слуха нечистымъ словомъ, взгляда непристойнымъ движеніемъ подлежало наказанію. Когда Риму грозила опасность, сенатъ обращался къ молитвамъ матронъ, которымъ приписывалась особенная сила. Наложенный ими на себя трауръ считался высшимъ воздаяніемъ заслугамъ умершаго гражданина. Только матроны носили длинную *столу* (см. примѣч. 39) и vittae, т. е. головную повязку, которою только свободныя и честныя римлянки украшали и поддерживали свои волосы. Такія повязки имѣли таинственное символическое или просто суевѣрно-религіозное значеніе: ими обвязывались брачные факелы, священ. деревья, изображенія боговъ, награды при состязаніяхъ, жертвенники, входы въ храмы и дома (клас. литер. см. *Паули* R. Encycl. т. VI, стр. 2695; также Böttiger „Sabina“, стр. 137). Но такъ было въ древнѣйшую пору, а съ конца упадка республики семейный бытъ Рима и положеніе женщины измѣнились, и къ сожалѣнію, къ весьма плачевному худшему, которое такъ грозно рисуется въ сатирахъ поэтовъ и моралистами эпохи цезарей (см. *Буасье* Римск. женщины, ихъ воспитаніе и положеніе въ обществѣ. Спб. 1875; *Фридлендеръ* Картины римск. нравовъ т. I-й и др.).

[58]) Marcus Manlius римскій гражданинъ патрицій (изъ знаменитаго рода Манліевъ), отважный воинъ, консулъ, побѣдитель Эквовъ (392 г. до Р. Х.), защитникъ и спаситель Капитолія отъ Галловъ (390 г.), за что и прозванный Capitolinus (по Титу Ливію 6. 20—лишь отъ положенія дома на Капитоліи). Изъ состраданія къ плебеямъ, а быть можетъ изъ ложнаго честолюбія, соперничества и ненависти къ поднявшему гоненіе на разоренныхъ плебеевъ Камиллу, онъ выступилъ (въ 384—85 до Р. Х.) защитникомъ ихъ интересовъ, особливо въ вопросѣ объ ихъ порабощеніи за долги, выкупилъ многихъ изъ кабалы

— Перестань Гельвидій! За твоимъ лепетомъ я не могу даже поздороваться съ нашимъ другомъ Артемидоромъ.

Матрона проговорила эти слова, обратившись къ мальчику съ нѣжнымъ ласковымъ взглядомъ, который придалъ ея нѣсколько строгому лицу выраженіе доброты и спокойнаго удовольствія.

— Я уже не разъ любовалась твоимъ произведеніемъ, проходя подъ портикомъ во время твоего отсутствія. Этотъ противный Цестій еще болѣе будетъ тщеславиться теперь портикомъ, когда ты украсишь его своею живописью. А

и вошелъ съ предложеніемъ о погашеніи ихъ долговъ и о раздѣлѣ межъ ними обществ. полей. Заключенный въ темницу (диктаторомъ Авломъ Корнеліемъ Коссомъ), былъ освобожденъ лишь изъ опасенія возмущенія плебеевъ, зато (въ 384 г.) обвиненъ въ стремленіи къ царской власти. Осужденный центуріатской коммиціей, овладѣлъ съ своими приверженцами Капитоліемъ, желая вступить въ борьбу съ Камилломъ, назначеннымъ противъ него диктаторомъ, но былъ измѣннически умерщвленъ рабомъ (*Плутархъ* — „Camillus“ 36 — считаетъ виновникомъ его смерти Камилла; по др. извѣстіямъ онъ низверженъ съ Тарпейской скалы будто по приговору народн. трибуновъ; еще по инымъ — засѣченъ на смерть по старо-римскому обычаю). Его домъ былъ разрушенъ до основанія и даже само употребленіе имени Marcus запрещено въ его роду на всегда (см. ст. *Моммзена* въ V т. „Hermes“'а. Berl. 1871).

Marcus Fabius Quintilianus — знаменитѣйшій римскій риторъ (учитель краснорѣчія), род. 30—40 г. по Р. Х. въ Calagurris (Испаніи); получивъ образованіе въ Римѣ, открылъ риторскую школу на родинѣ, но съ имп. Гальбой вернулся въ 68 г. въ Римъ, гдѣ и поселился, пріобрѣвъ себѣ здѣсь 20-лѣтнею дѣятельностью оратора на судѣ и учителя краснорѣчія въ школѣ — большую славу, такъ что его имя вошло въ пословицу и онъ первый получилъ жалованье отъ казны, назначенное учителямъ Веспасіаномъ. Въ числѣ его учениковъ были, между прочимъ, Плиній Младшій и внуки Домициллы, сестры императора Домиціана, благодаря которой, оставивъ (въ 91 г.) публичное преподаваніе, Кв. получилъ „ornamenta consularia“ (т. е. внѣшніе знаки отличія консульской должности, бывшей однако при императорахъ только пустымъ ужъ титуломъ). Дальнѣйшія событія его жизни мало извѣстны; умеръ не позже 118 года. Изданный имъ въ послѣдніе годы жизни (при Домиціанѣ) главный трудъ его „Institutiones oratoriae“ въ 12-ти книгахъ — есть полнѣйшее по тому времени, многолѣтней практикой выработанное, наставленіе въ краснорѣчіи, имѣющее задачей дать руководство къ образованію оратора отъ ранней юности учащагося и до полной его зрѣлости, что и выполнено авторомъ и по формѣ и по содержанію равно удовлетворительно. Особенный интересъ представляетъ 10-я книга этого труда, первая глава которой представляетъ вѣрную и полную характеристику выдающихся греческихъ и римскихъ писателей съ точки зрѣнія

для него далеко не лишнимъ будетъ хоть какое-нибудь развлеченіе въ эту минуту. Послѣ пораженія въ Іудеѣ онъ сталъ что-то очень мраченъ и не жуируетъ уже такъ, какъ во времена Нерона, котораго онъ былъ любимцемъ и низкимъ льстецомъ[59]).

— Весь Римъ говоритъ о недоразумѣніи между нимъ и женою, сказалъ Артемидоръ. Правду сказать, нечему удивляться, если прелестная Флавія не могла удовлетвориться связью съ нимъ.

— И если она ищетъ удовлетворенія въ какихъ-то чудныхъ азіятскихъ вѣрованіяхъ и предразсудкахъ, съ презрительною усмѣшкой сказала матрона.

Черныя брови художника слегка вздрогнули.

— Азія напираетъ на насъ со всѣхъ сторонъ, достойнѣйшая Фанія, мрачно сказалъ онъ, и можетъ быть

полезности ихъ чтенія для оратора. Стиль Квинтиліана принадлежитъ къ лучшимъ образцамъ и отличается чистотой и, при всей сжатости, ясностью изложенія, очевидно благодаря глубокому изученію твореній Цицерона. Этимъ объясняется и то уваженіе, какимъ пользовался квинтиліановъ учебникъ краснорѣчія у современниковъ, употреблявшійся даже и въ средніе вѣка, а потому дошедшій во многихъ спискахъ; лучшіе изъ нихъ, равно какъ и изданія и критич. обработки у нѣмцевъ указаны у *Паули* и у *Любкера*; рус. перев. „12 кн. риторическихъ наставленій" А. Никольскаго, Спб. 1834, 2 кн.; Jaslikowski Wiadomosc o zyciu i pismach M. F. Kwint—na etc. Warsz. 1830).

[59]) Cestus Gallus — намѣстникъ (legatus consularis) Сиріи при Неронѣ. Въ 64 г. отправленъ усмирить возмущенныхъ тираніей римскаго прокуратора *Гессія Флора* іудеевъ. Двинувшись изъ Антіохіи съ легіономъ и вспомогательными отрядами враждебныхъ іудеямъ сирійскихъ городовъ, соединившись съ Агриппой (см. примѣч. 21), онъ скоро подавилъ Галилею и занялъ позицію у Іерусалима (Гаваіонъ), гдѣ однако потерпѣлъ пораженіе отъ іудеевъ. Оправившись отъ пораженія и воспользовавшись раздорами ихъ партій, онъ улучилъ моментъ и вошелъ въ Іерусалимъ, занявъ почти безъ сопротивленія новый кварталъ Везеѳу (Beseth) и могъ-бы тотчасъ взять городъ приступомъ и прекратить войну. Вмѣсто этого обнаружилъ непонятное малодушіе (по интригамъ-ли Флора, какъ объясняетъ І. Флавій, или изъ боязни засады): послѣ удачной аттаки верхняго города (и храмоваго участка), почти въ моментъ сдачи осажденныхъ, вдругъ отступилъ изъ города, снялся съ лагеря и преслѣдуемый бросилъ весь багажъ и едва спасся въ Антопатрисѣ (Іос. Фл. Bel. Iud. II. XVIII, 9—XIX; Vita 5—7; Tacit Hist. V, 10; Светон. Веспас. 4).

недалеко то время, когда и мы, подобно азіятамъ, будемъ падать ницъ къ стопамъ нашихъ повелителей, передъ которыми, какъ передъ парѳянскими царями[60]), прислужники будутъ носить огонь — символъ ихъ святости и грозы. Рабская покорность и суевѣріе, — вотъ дары, которые доставляетъ намъ покоренный нами Востокъ...

— Покоренный, но какой цѣной! съ горечью прошептала Фанія.

Но Артемидоръ очевидно не могъ долго предаваться грустнымъ размышленіямъ Это была юная, полная свѣжести и жизни натура, въ которой горечь и печаль быстро смѣнялись веселою улыбкой.

— Однако эта Азія, весело сказалъ онъ, снабжаетъ насъ иногда любопытными и прелестными сюрпризами. Какъ разъ въ то время, когда ты подходила, достопочтенная Фанія, я здѣсь разговаривалъ съ какой-то еврейской дѣвушкой и, право, никогда въ жизни не встрѣчалъ я такихъ прекрасныхъ волосъ и глазъ, какъ у нея. Кромѣ того она...

---

[60]) *Парѳяне* (Πάρθοι, Parthi) жители Парѳіи (Παρθία, у древнихъ персовъ Parthuva), страны въ собствен. значеніи занимавшей сѣверо-западную часть нынѣшняго Хорасана и часть Иракъ-Аджеми (къ югу отъ Каспія); вѣроятно не арійскаго, а туранскаго происхожденія. Само названіе (по Іустину) означаетъ на скиѳскомъ языкѣ „прогнанныхъ“ или „выселенцевъ“, такъ какъ Парѳяне будто были изгнанные изъ Турана въ Иранъ Скиѳы (K i e p e r t. Alt. Geogr. стр. 65; T h o m a s Etymolog. Wörterb. geograph. Namen. Bresl. 1886. 121). Грубый, дикій, но храбрый, прекрасный стрѣлокъ изъ лука и наѣздникъ, полукочевой народъ этотъ былъ извѣстенъ въ классич. мірѣ, между прочимъ, различными военными хитростями (умѣньемъ напр. прикидываться убѣгающимъ съ поля сраженія и въ то-же время на бѣгу стрѣлять и, неожиданно повернувъ къ непріятелю, давать послѣднему отпоръ, утомлять, заманивать его въ засаду). Посмѣнно подчиняемые Ассиріанами, Мидянами, Персами и Македонянами (Александр. В—мъ), Пороянe возстаютъ впервые противъ Бактр. царя Эвтидема; приставшій къ нимъ скиѳъ по имени Арзакъ освобождаетъ ихъ изъ подъ владычества Антіоха II (256 г. до Р. Х.) и образуетъ самостоятельн. династію и сильную монархію изъ восточныхъ областей царства Селевкидовъ, послѣ паденія котораго она простерлась до М. Азіи и Сиріи съ столицей Гакатомполемъ. Во все полутысячелѣтнее (до 226 г. по Р. Х.) свое существованіе

Взглядъ его искалъ Мирталы, которая, отойдя нѣсколько въ сторону отъ разговаривающихъ, съ любопытствомъ однако-же прислушивалась къ ихъ словамъ.

— А ты здѣсь еще? сказалъ Артемидоръ; взгляни-ка, domina[61]), на дѣвушку и на ея работу.

— Ахъ, я ее уже давно встрѣчаю въ этомъ мѣстѣ и не разъ покупала у нея шитье. Но я не знала...

— Посмотри-ка, посмотри повнимательнѣе, домина, кричалъ Артемидоръ, который уже обѣими руками разворачивалъ полосу бѣлоснѣжной шерстяной ткани; вся она покрыта была такими прелестными цвѣтами и листьями,

---

Парѳянское царство находится подъ сильнымъ вліяніемъ греческой культуры. Начавъ съ Митридата В—го (Арзака VI), котораго, собствен. говоря, и должно считать основателемъ могущества Парѳянъ), хотя исторія его извѣстна намъ лишь въ обломкахъ), цари Парѳянскіе величаютъ себя на своихъ (по прежнему съ греческ. надписями) монетахъ „филэллинами". Съ паденіемъ Селевкидовъ, Парѳяне — сосѣди римлянъ. Постоянно тѣснимый послѣдними, одинъ изъ царейОродъ уничтожаетъ въ битвѣ при Каррахъ (53 г. до Р. Х.) армію Красса. Почти непрерывавшіяся съ тѣхъ поръ враждебныя отношенія съ Римомъ только при Траянѣ ознаменовались побѣдою римлянъ, однако уже Адріанъ принужденъ возвратить Парѳянамъ всѣ у нихъ взятые пункты. Счастливѣе Луцій Веръ, разгромившій (въ 162 г.) ихъ столицу Селевкію. Однако ослабленное внутренними раздорами религіозныхъ партій (борьбой послѣдователей Зороастра съ эллинизмомъ), Парѳянское царство при послѣдн. Арзакидѣ Артабанѣ подпадаетъ владычеству ново-Персовъ (Ардеширу или Артаксерксу I династіи Сассанидовъ), господствовавшихъ на Востокѣ вплоть до магометано-арабскаго вторженія. О продолжительности парѳянскаго вліянія въ мѣстной культурѣ однако свидѣтельствуетъ само названіе языка Сассанидовъ „пехлеви" (т. е. „парѳянскимъ" — отъ „Партави"). Географическое положеніе на пути отъ Каспія до Персидскаго залива ввело ихъ въ кругъ торговыхъ операцій. Царямъ своимъ (какъ и у Персовъ) Парѳяне воздавали почти божескія почести (въ которыхъ согласно природѣ господствовавшей у нихъ религіи Зороастра, игралъ видную роль огонь); однако власть царей была въ Парѳіи ограничена высшимъ сословіемъ и отчасти простымъ народомъ (см. классич. литер. у Pauli — „Parthi"; также въ монографіи Schneiderwirth'a Die Parther oder neupersisches Reich unter Arsaciden nach griech.-röm. Quellen 1874).

[61]) Dominus, domina — господинъ, госпожа (отъ domare, δαμάω, санскр. damjâmi — укрощать). По первоначальному римскому воззрѣнію лице могло быть господиномъ лишь относительно вещей (dominium — право собственности), а такъ какъ на рабовъ смотрѣли какъ на вещи, то dominus, domina противуставлялись servis; по той-же причинѣ въ старину и дѣти (находясь въ

которые могли быть навѣяны только очень живой и пылкой фантазіей. — Сама Арахне, которая въ искусствѣ тканья могла посоперничать съ Минервой, позавидовала-бы этимъ маленькимъ ручкамъ... Кто тебя училъ рисованію?

— Симеонъ, мужъ Сары.

— Значитъ какой-нибудь еврей, вовсе неученый и, какъ и всѣ его собратья, чуждый нашему искусству. Ахъ, если-бы ты могла быть моей ученицей!

Миртала, остолбенѣвъ и дрожа отъ радости, стояла покрытая румянцемъ, на который падала тѣнь отъ длинныхъ рѣсницъ; на раскрытыхъ устахъ ея играла какая-то блаженная полу-улыбка. Въ это время вдругъ раздался пріятный женскій голосъ:

— Пойдемъ со мной въ нашъ домъ; я познакомлю тебя съ моею матерью и нашими друзьями, а ты разскажешь намъ свою исторію...

— А что? не говорилъ я развѣ тебѣ, Миртала, что въ Римѣ нынче мода на все оригинальное? а вѣдь ты оригинальна, смѣясь сказалъ Артемидоръ.

— Позволишь-ли, домина, и мнѣ быть сегодня твоимъ гостемъ? сказалъ онъ, обращаясь къ Фаніи.

— Развѣ ты можешь сомнѣваться въ моей дружбѣ? Да и мужъ мой, который долженъ скоро возвратиться изъ

владѣніи отца) называли его dominus. Во времена имперіи съ проникновеніемъ въ обществ. отношенія утонченныхъ греческ. нравовъ — названія dominus, domina стали употребляться какъ выраженія вѣжливости сперва при дружеств. обращеніи братьевъ къ братьямъ, мужа къ женѣ и наоборотъ, а позже даже и при менѣе близкихъ отношеніяхъ: мужчины, напр., называли взрослыхъ дѣвицъ domina (греч. κυρία) и отдаленные знакомые привѣтствовали другъ друга словами dominus или domine frater. Титуломъ Dominus льстецы старались почтить также и правящихъ цезарей, хотя лицемѣрн. Августъ и Тиберій запретили это особымъ указомъ. Допущеное Калигулой, оно при Домиціанѣ стало даже обязательнымъ. На монетахъ обозначеніе императора титуломъ dominus встрѣчается лишь со временъ Каракаллы. (См. клас. лит. у Lübker'a Real. Lexic. d. klas. Alterth. ст. Dominus).

базилики[62]), а также и Музоній, обѣщавшій сегодня навѣстить насъ, надѣюсь, будутъ рады тебя видѣть, сказала Фанія.

Ея мальчикъ въ это время игралъ неподалеку съ маленькой красивой собачкой, принадлежавшей какой-то дамѣ, которая въ другомъ углу портика покупала духи у стараго еврея. Фанія позвала сына и, снова обращаясь къ Мирталѣ, сказала:

— Иди за мною.

Миртала подняла глаза и встрѣтилась съ глазами Фаніи, кротко и ласково, хотя и не безъ любопытства смотрѣвшими на еврейскую дѣвушку. Миртала отъ волне-

[62]) *Базилика* (т. е. domus или porticus basilica) — особый родъ строеній, получившихъ названіе отъ находившагося въ Аѳинахъ зданія т. назыв. στοὰ βασιλέως или βασιλική, бывшаго служебнымъ мѣстопребываніемъ *архонта базилевса*; само названіе греческаго происхожденія, но архитектурныя произведенія, которымъ оно пріурочено, собственность римской гражданственности, такъ какъ распространились они преимущ. въ Римѣ и его провинціяхъ, именно здѣсь достигли и значит. размѣровъ, и внѣшняго великолѣпія, и только у римлянъ получили опредѣленную архитектурную форму, т. сказ. зодческое развитіе и законченность, согласуясь со спеціальнымъ своимъ назначеніемъ быть заразъ и мѣстомъ судебныхъ засѣданій, и салономъ для прогулки или отдыха, мѣстомъ торговыхъ сдѣлокъ (биржей) и просто свиданій и бесѣдъ (Cicer. Verr 2, 5, 58, ad Att. 2, 14). Въ Римѣ общественная и политическая жизнь собственно сосредоточивалась, какъ извѣстно, на весьма небольшомъ пространствѣ городской площади, на т. наз. Forum'ѣ между Палатиномъ и Капитоліемъ, гдѣ возвышались Курія (или дворецъ сената) и Ростры (или трибуны для произнесенія рѣчей); тутъ рѣшались всѣ дѣла и вопросы управленія, происходили выборы въ государств. должности, совершалось правосудіе. Мѣсто, куда ежедневно приводили гражданъ и личные интересы, и государств. обязанности, гдѣ происходилъ правильный обмѣнъ горожанина съ поселяниномъ, не могло не быть въ одно и то-же время и торговымъ рынкомъ и мѣстомъ обществен. собраній (см. живо и интересно написанную характеристику форума Boissier въ его Promenades archeologiques, стр. 1—46. Paris). Отсюда то обиліе лавокъ, которыя окружали форумъ, и среди которыхъ первое мѣсто занимали мѣняльныя конторы и ремесленныя мастерскія; отсюда и тотъ обыденный хаосъ въ движеніи толпы и гражданъ, и торговцевъ, разнощиковъ, разныхъ шарлатановъ и фигляреи и всегда привлекаемыхъ шумомъ и дешев. развлеченіями толпы зѣвакъ. Все это говорило, судило, рядило, продавало и двигалось подъ открытымъ небомъ безъ всякой защиты отъ солнца и дождя — неудобство, которое рано или поздно, но должно было устранить. Старый цензоръ Порцій Катонъ, увлеченный стремленіемъ къ популярности, купилъ часть лавокъ и домовъ, окружавшихъ форумъ между Капитолійской темницей и Гостиліевой Куріей и въ 185 г. до Р. Х. воздвигъ доступное всѣмъ зданіе—первую въ Римѣ *базилику*, прозванную въ

нія нѣсколько поблѣднѣла даже и отступила назадъ. Войти во внутрь одного изъ тѣхъ домовъ, на которые она столько разъ смотрѣла съ восторгомъ и про обитателей которыхъ она въ своемъ воображеніи создала много чудесныхъ вещей, войти туда было для нея неописанною радостью. Особенно, когда она услышала, что туда придетъ и Музоній... значитъ, она увидитъ и услышитъ вблизи этого мужа. Прелестно! Но вѣдь это былъ домъ эдомитовъ! Развѣ можно переступить черезъ порогъ дома тѣхъ, кого

честь строителя В—са Porcia. Примѣръ Катона нашелъ послѣдователей, и съ теченіемъ времени явилось въ Римѣ нѣсколько базиликъ (Порціевı кажется сгорѣла въ 52 г.), напр. В. Sempronia сзади форума, южнѣе Порціевой, постройки (169 г.) Тиверія Семпронія Гракха; на восточной сторонѣ форума В. Opimii — консула Квинта Опимія (151 г.). Особенно великолѣпна была В. Aemilia (построена въ 179 г. Фульвіемъ Нобиліоромъ и перестроена въ 55 г. Л. Эм. Павломъ) на сѣверо-восточной сторонѣ форума, возлѣ т. наз. Stationes Municipiorum (т. е. мѣстопребыв. пословъ отъ римск. муниципій). Насупротивъ ее находилась В. Iulia на ю.-зап. углу Палатина, начатая Ю. Цезаремъ и оконченная Августомъ для судебныхъ засѣданій центумвировъ (сгорѣла въ 282 г. по Р. Х. и возстановлена Діоклетіаномъ); на Forum Traiani — В. Ulpia (у Лампридія называется В. Traiani) и др. Большинство не дошло до насъ, лучшіе ихъ остатки однако въ Римѣ и въ Помпеѣ. Въ послѣдней базилики (сравнит. умѣренныхъ размѣровъ) стояли въ рядъ на узкой сторонѣ forum'a. Витрувій упоминаетъ о лично имъ построенной базиликѣ въ г. Fanum (Fortunae, нѣкогда большой городъ въ Умбріи, нынѣ Fano). По даннымъ Витрувія (de arch. V. 2) и другихъ писателей, обломкамъ „*капитолійскаго плана*" г. Рима (касающимся базиликъ Ульпіевой и Іюлія) и по дошедшимъ въ развалинахъ или передѣлкахъ старымъ базиликамъ, архитектурная сторона этого рода построекъ довольно извѣстна. Выходя изъ идеи крытаго форума заодно съ назначеніемъ служить и мѣстомъ судебныхъ засѣданій, римская базилика первоначально (напр. Порціева) была весьма проста по плану; необходимо въ ея комплексъ входили только двѣ составныя части: 1) свободное пространство для публики и 2) спеціально въ томъ-же пространствѣ приноровленное ко всякимъ официальнымъ засѣданіямъ особое отдѣленіе (трибуналъ). Обыкновенно б—ка представляла снабженное кровлей продолговатое прямоугольное пространство (или залъ), внутри окаймленное со всѣхъ (т. е. двухъ узкихъ и двухъ широкихъ) сторонъ колоннадой (или галлереей изъ одного или нѣсколькихъ параллельныхъ рядовъ колонныхъ сооруженій), а извнѣ замкнутое окольной (той-же фигуры) стѣной, часто съ единственнымъ въ ней входомъ. Продольные ряды колонъ дѣлили б—ку на нѣсколько предѣловъ: широкій центральный (или главный) и узкіе побочные; при двухъ (почти обычныхъ) рядахъ колонъ узкихъ предѣловъ было два: по одному съ каждой продольной стороны главнаго предѣла. Въ концѣ его (чаще) у короткой стѣны и напротивъ входа находилось отдѣленіе для судебнаго персо-

проклинали ея братья? Что-же скажетъ Менахимъ? Что скажетъ Сара, которой старшій сынъ недавно погибъ въ борьбѣ съ эдомитами? Что скажетъ мужъ Сары, мрачный Симеонъ, жесткія, щетинистыя брови котораго хмурились при одномъ ненавистномъ имени римлянъ? И что скажетъ Іонаѳанъ, если онъ вернется и узнаетъ, что его невѣста посѣщаетъ дома тѣхъ, съ которыми онъ недавно велъ кровавую борьбу въ стѣнахъ осажденнаго Іерусалима и, спасаясь отъ ихъ мести, бродилъ теперь по африканскимъ пустынямъ, какъ травленный звѣрь? Блѣдная, волнуемая двумя противоположными чувствами, она подняла глаза,

---

нала, отгороженное отъ остальной публики въ залѣ или рѣшеткой или приподнятымъ помостомъ—эстрадой, во всякомъ случаѣ снабженное мѣстами для судей и ораторской трибуной (каѳедрой). Кровля древнихъ б—къ была двускатная, лежавшая непосредственно на покатыхъ стропилахъ; потолокъ отсутствовалъ; свѣтъ проникалъ сквозь отверстія въ окольной стѣнѣ. Съ теченіемъ времени б—ка, оставаясь вѣрной основному плану, въ деталяхъ однако измѣнялась: 1) удвоеніе числа продольныхъ колонадъ дало ей еще два побочныхъ предѣла, обративъ изъ „трехпредѣльной“ въ „пятипредѣльную“ (напр. б—ка Ульпія, Іюлія и др.); 2) надъ имѣвшимися колонадами стали устраивать еще второй ярусъ колонъ, образовавшій верхнюю галлерею (Vitruv. V. 1; напр. б—ка въ Веронѣ), кровля которой ниспадала со стропилъ верхней колонады на окольную стѣну зданія, такимъ образомъ б—ка стала двухъ-ярусной; наконецъ надъ этой кровлей стали сооружать третій ярусъ колонъ или-же просто стѣну съ многочисленными оконными отверстіями, на которой уже покоилась четырехскатная кровля (центральн. предѣла). Въ иныхъ б—хъ колоны средняго предѣла бывали настолько высоки, что главная кровля покоилась непосредственно на нихъ, боковые-же предѣлы образовались изъ пристроенныхъ къ этимъ колонамъ двойныхъ рядовъ (аркадныхъ) пилястръ, уже на себѣ несшихъ полы и кровлю верхнихъ галлерей (напр. въ построенной Витрувіемъ б—кѣ); 3) судебное отдѣленіе помѣщалось то у продольной, то у поперечной стѣны и для него къ стѣнѣ б—ки дѣлали особую, выступомъ наружу, пристройку или самую стѣну стали выводить полукругомъ, образуя внутри б—ки т. наз. hemicyclium или exedra, т. е. выведенный полуциркулемъ большой нишъ, часто съ полу-купольнымъ сводомъ, снабженный полукруглымъ каменнымъ (въ видѣ скамьи) сидѣніемъ, на приподнятой и со ступенями эстрадѣ; въ б—хъ обыкновенно онъ называется *абсидою* (apsis, на Востокѣ κόγχη; б—ки Витрувія и въ Помпеѣ были безъ абсидъ); 4) входъ обыкновенно супротивъ абсида (бывшій въ Порціевой б—кѣ съ узкой стороны) дѣлался и съ широкой (въ ея серединѣ), а къ узкимъ сторонамъ и вообще передъ фасадомъ б—ки стали добавлять т. наз. Chalcidica — пристройки въ родѣ галлереи или плоскокрытаго портика съ открытымъ на нихъ балкономъ. Встрѣчаемъ и др. особенности, напр. б—ка Іюлія (судя по дошедшимъ развалинамъ) не была за-

полные слезъ, и уже хотѣла сказать: «не пойду я къ тебѣ, домина!», какъ въ эту минуту Артемидоръ, слегка прикоснувшись къ ея рукѣ, полу-шутя, полу-серьезно сказалъ:

— Иди! не бойся! Вѣдь мы люди и сочувствуемъ всему человѣческому, откуда-бы оно ни исходило.

Миртала забыла обо всемъ. Transtiberim, Менахимъ, Сара, Симеонъ и даже Іонаѳанъ для нея болѣе не существовали. Послушная, сіяющая, съ прежними своими полными жизни и изящными движеніями, послѣдовала она за

ключена въ 4-хъ стѣнахъ; выложенная мраморомъ (и по нынѣ еще цѣлая) терраса, на которой она помѣщалась, отдѣлялась отъ окружавшихъ ее улицъ только нѣсколькими ступенями; по нимъ проникали непосредственно въ зданіе чрезъ одну изъ аркадъ, свободно открытыхъ во всѣ стороны. Центральный прямоугольный залъ ея былъ столь просторенъ и такъ устроенъ, что (по свидѣт. древнихъ) въ немъ могли одновременно совершаться 4 судебныхъ засѣданія. Окружавшій ее двойной сводчатый портикъ поддерживалъ особый ярусъ ложъ, откуда, глядя внизъ, публика могла слушать знаменитыхъ адвокатовъ. Лучше другихъ сохранившаяся, съ бронзовой кровлей, б—ка Траяна или Ульпіева (трудъ Аполлодора изъ Дамаска), порталъ съ колонами которой обнаруживаетъ еще и теперь строгое благородство архитектурныхъ формъ, имѣла для трибунала двѣ абсиды (по одной на каждой изъ узкихъ, поперечныхъ, сторонъ прямоугольной залы); проходъ, открытый на одинъ изъ боковыхъ фасадовъ, велъ на площадку, гдѣ возвышалась знаменитая структурой и барельефнымъ своимъ фризомъ колона Траяна, а два смежныя съ базиликой по бокамъ площадки зданія съ портикомъ заключали въ себѣ библіотеку. Тоже дошедшая въ развалинахъ б—ка Максенція (въ Римѣ, закончен. Константиномъ В—мъ) — уже со сводами и двѣ ея абсиды расположены не симетрично (одна на узкой, другая на широкой сторонахъ б—ки). Сообразуясь съ все разроставшимися и разносторонне усложнявшимися потребностями общества, архитектурныя формы старой римской б—ки нашли себѣ приложеніе и въ зодчествѣ частныхъ зданій (и даже жилья); такимъ образомъ въ концѣ имперіи возникаютъ и „домашнія“ базилики. Такъ какъ гонимые христіане первыхъ вѣковъ совершали свое богослуженіе, между прочимъ, и въ частныхъ домахъ, причемъ форма домашнихъ б—къ могла оказаться пригодной для обрядовой стороны христіанскаго культа, то послѣдствіемъ этого было то, что со временъ Константина В. (т. е. открытаго христіанскаго богослуженія) какъ нѣкоторыя б—ки обращены были въ христ. храмы, такъ и вновь сооружаемыя церкви стали воздвигаться по плану древнихъ б—къ, конечно, съ нѣкоторыми, соотвѣтствующими потребностямъ христіанской церкви измѣненіями и отступленіями отъ классич. формъ, такъ, что хотя *христіанскую базилику* и нельзя безусловно разсматривать какъ дальнѣйшее органическое развитіе древней форумной б—ки римской, но въ виду явныхъ слѣдовъ архитектурнаго вліянія послѣдней на христіанскій храмъ и т. сказ. по праву историческаго преем-

Фаніей и Артемидоромъ. Изъ ихъ разговора она вскорѣ узнала, что они направляются къ дому претора[63]) Гельвидія Приска, высокаго сановника, котораго имя не разъ съ ужасомъ повторяло населеніе Затибрскаго предмѣстья. Причиною ужаса по всей вѣроятности было его высокое, могущественное положеніе среди эдомитовъ, такъ какъ Мирталѣ никогда не приходилось слышать ни объ одномъ дурномъ, звѣрскомъ его поступкѣ. А все-жъ страшно: шутка сказать — преторъ! Каковъ-то онъ на видъ? Должно быть ужасный человѣкъ, съ молніеносныиъ взглядомъ, съ же-

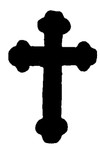
ства имя базилики стало достояніемъ одной изъ формъ христіанской церковной архитектуры періода отъ IV до XI столѣтія. (См. кромѣ *Витрувія* еще Zestermann'а D. antik. u. christl. Basiliken. Leipz. и Brüssel 1845 (съ планомъ б—къ Ульпія и Юлія на табл. II, фиг. 3 и 4); Quast D. Bas—en der Alten. Berl. 1845; Urlichs Die Apsis der alten B—ken. Greifsw. 1847; Reber Die Urform der römisch. B—ken (въ Mitteil. d. Oester. Central-kommis. f. Baudenkm. 14 Iahrg. Wien 1869); *его-же* Kunstgesch. des Altertums. Leipz. 1872; Lange Haus und Halle. ib 1885 и цѣлый рядъ изслѣдов. о христ. б—хъ и первонач. храмахъ Quast'а, Canina, Messmer'а, Weingärtner'а, Hübsch'а, Mothes'а, Kraus'а, Stockbauer'а, Dehio, Покровскаго и др.).

[63]) Praetor (отъ praeire=впереди идти, — лице, идущее во главѣ закона и войска) — въ первое время республики (до 449 г.) общее наименованіе высшихъ сановниковъ (и диктатора, и консуловъ), совмѣщавшихъ, какъ извѣстно, и военную, и административную и судебную власть. Съ полученіемъ плебеями (по Лициніевск. закону 366 г.) доступа къ консульству, патриціи, желая сохранить исключительно за собой хотя часть изъ власти консуловъ, отдѣлили судебную юрисдикцію отъ послѣднихъ, вручивъ ее особо-учрежден. (изъ патриціевъ) магистрату — praetor'у, хотя 30 л. спустя и этотъ санъ сталъ достояніемъ плебеевъ. Въ „первую пуническ." войну наплывъ иноземцевъ (peregrini) повелъ къ учрежденію *втораго претора* (p. peregrinus) для дѣлъ между гражданами и иностранцами; за первымъ (p, urbanus) осталась юрисдикція только римскихъ гражданъ и служебное почетное первенство (p. major также honoratus); онъ-же исполнялъ обязанности своего товарища и консуловъ въ городѣ въ случаѣ ихъ отсутствія; на немъ-же лежало дѣло устройства и распоряженія дорого-стоющими обществ. играми (Apollinaria — въ честь Аполлона, Megalensia — Цибелы, Circenses -- въ циркѣ). Преторы избирались (на годъ) въ тѣхъ-же центуріатск. комиціяхъ (на Марсовомъ полѣ, см. примѣч. 5) и при тѣхъ-же авспиціяхъ (знаменующ. гаданіяхъ), что и консулы. Вступая одновременно съ ними въ должность (въ январскія „календы"—1-е число мѣсяца), преторы обнародовывали свои *эдикты*, т. е. сводъ основныхъ законоположеній, которыми будутъ руководиться при своихъ рѣшеніяхъ; изъ свода ихъ съ теченіемъ времени выработалось преторское или право магистратовъ (jus praetorium),

лѣзной десницей, покрытой пятнами крови. Можетъ быть онъ больше похожъ на кровожаднаго льва, либо на хищнаго, могучаго орла, чѣмъ на человѣка? Съ дрожью вступила она въ преддѣніе[64]) дома, надъ четыреугольной колоннадой котораго сіяло голубое небо, а на полу изъ сѣраго мрамора ясно выдѣлялось составленное изъ красныхъ буквъ, привѣтливое: «Salve».

оказавшее вліяніе чрезъ образованіе т. наз. jus gentium (права иностранцевъ) на дальнѣйшее развитіе римскаго права. Покореніе земель внѣ Италіи увеличило число п—въ, т. напр. съ 227 г. ихъ прибавилось два для управленія Сициліей, Сардиніей и Корсикой, а съ 297 г. еще новыхъ два для испанск. провинцій. Съ учрежденіемъ въ Римѣ (въ 149 г.) для особо важныхъ дѣлъ постоянныхъ судебныхъ засѣданій (quaestiones perpetuae) преторы, какъ руководители суда, должны были покидать провинціи и присутствовать въ Римѣ, возвращаясь къ мѣсту службы лишь по истеченіи годичнаго срока и то лишь въ качествѣ propraetor'овъ; вотъ почему съ расширеніемъ дѣятельности quaestionum число преторовъ стало еще больше (при Суллѣ 8, I. Цезарѣ 10—14, Августѣ 12, Тиберіи до 16, а при Клавдіи до 18). Впрочемъ въ императорское время кругъ ихъ дѣятельности и вліянія значительно съузился, какъ чрезъ уничтоженіе самихъ jurisdictio peregrina и quaestiones perpetuae, такъ и съ переходомъ судебной власти частью къ императорамъ и къ ими поставленнымъ чиновникамъ (praefectus praetorio и praef. urbi), частью къ сенату. Преторамъ оставлены только нѣкоторыя судебныя порученія, устройство игръ и *внѣшнія отличія* (insignia): 1) sella curulis, должностное кресло изъ слоновой кости, позже мрамора, метала, безъ спинки, съ перекрещив. ножками съ художественными украшеніями, на которыхъ имѣли право возсѣдать при отправленіи служебныхъ обязанностей только т. наз. „курульные магистраты“ — консулы, диктаторъ, преторы, курульные эдилы и magister equitum, т. е. помощникъ диктатора — начальникъ конницы; 2) toga praetexta (примѣч. 14) и 3) ликторы (примѣч. 25) кажется 2 въ Римѣ и 6 въ провинціи. (См. соотв. ст. у *Любкера* и *Паули*).

[64]) *Предсѣніе* или т. наз. Vestibulum (отъ ve — внѣ и stare — стоять) — обозначеніе свободнаго, открытаго на улицу мѣста передъ домомъ, окруженнаго съ трехъ сторонъ — центромъ фасада зданія и двумя выступами боковыхъ его крыльевъ (флигелями, если таковые имѣлись; въ императорскую эпоху здѣсь явились портики); въ небольшихъ домахъ — просто мѣстечко-площадка на одинъ шагъ передъ открывавшейся во внутрь дверью дома. У знатныхъ украшалось оно знаками отличія хозяина (трофеями, военной добычей), конными статуями, а полъ мозаикой съ изображеніями и надписями: напр. въ Помпеѣ на дверномъ порогѣ одного дома читаемъ: „Salve“ („здравствуй“—привѣтъ посѣтителю), на другомъ — изображеніе лающаго пса на цѣпи — съ надписью „Cave canem“ (берегись собаки) (см. Беккера „Gallus“ т. II и классич. итерат. у Pauly т. VI, стр. 2521).



МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ БІОГРАФІИ П. П. СОКАЛЬСКАГО *).

Кто были родители С—каго?—Дѣтство П. П. до поступленія въ школу.—Первые его успѣхи въ школахъ.—Пансіонъ Зимницкихъ.—Учитель Ильенко и его вліяніе на воспитанниковъ.—Способности Сокальскаго.—Лекціи Сокальскихъ по химіи въ женскомъ пансіонѣ.—Домашнія занятія П. П. Сокальскаго до поступленія въ университетъ.—Эпизодъ въ Славянскѣ.—Курьозъ съ флейтой.—Эпизодъ изъ студенческой жизни С—каго.—Жизнь въ Екатеринославѣ.—Отношеніе къ нему общества и воспитанниковъ.—Вліяніе Сокальскаго на учениковъ и его взглядъ на дисциплину.—Характеръ бесѣдъ Сокальскаго съ учениками.—Переѣздъ его въ Одессу и размолвка съ округомъ.—Переѣздъ въ Москву и Петербургъ.—Жизнь Сокальскаго въ Тверской губерніи и служба въ ученомъ комитетѣ „Минист. Госуд. Имуществъ".—Переѣздъ въ Америку и возвращеніе въ Одессу.—Библіографическія свѣдѣнія о музыкальныхъ его трудахъ.—Заключеніе.

П. П. Сокальскій родился въ Харьковѣ, въ 1832 г. Отецъ Сокальскаго профессоръ харьковскаго университета, обставилъ семью самымъ лучшимъ образомъ, не жалѣя никакихъ средствъ, чтобы дать дѣтямъ (Ивану, Николаю и Петру Сокальскимъ) самое солидное образованіе. Дѣдъ и бабушка Сокальскихъ любили музыку и эта наклонность была ими развита и во внукахъ. Внуки наблюдали за игрой дѣда, который былъ музыкантомъ по профессіи, особенно, когда онъ управлялъ оркестромъ и размахивалъ капельмейстерской палочкой. Оркестръ дружно игралъ и въ душѣ маленькихъ слушателей зараждались первыя понятія о гармоніи. Всѣ три брата вышли съ прекрасными познаніями въ

*) Часть этихъ матеріаловъ была помѣщена въ „Нов. Т." въ день погребенія П. П. С—каго. Въ настоящемъ очеркѣ біографическія свѣдѣнія о Сокальскомъ пополнены спискомъ его трудовъ и нѣкоторыми фактами изъ его личной жизни.

Авт.

музыкѣ,—но посвятили себя инымъ занятіямъ: Иванъ Петровичъ Сокальскій избралъ ученую профессію, Н. П. хорошо извѣстенъ Одессѣ, какъ опытный и даровитый редакторъ, а П. П. преимущественно посвятилъ себя музыкѣ, хотя не было такой отрасли знанія, которая не нашла бы отзвука въ его душѣ.

Будучи 4 лѣтъ (въ 1836 г.) П. П. впервые познакомился съ дачной жизнью, такъ какъ въ это время мать Сокальскихъ опасно захворала и отецъ купилъ дачу съ цѣлью доставить ей возможность пользоваться здоровымъ дачнымъ воздухомъ. П. П. былъ въ это время неотлучно при матери и, вѣроятно, въ эти годы въ немъ проявилась первая искра той поэтической привязанности къ природѣ, которая его не покидала до конца жизни... Живя въ Одессѣ, онъ также особенно оживлялся, когда переѣзжалъ на дачу. Всѣ лѣто онъ почти жилъ на открытомъ воздухѣ.

Но, спустя годъ, мать умерла. Сокальскій былъ перевезенъ въ городъ, и 6 лѣтъ отданъ въ нѣмецкую школу. Поступая въ школу, „маленькій Сокальскій“, какъ называли его товарищи, не зналъ ни азбуки, ни нѣмецкаго разговора. Но спустя нѣсколько мѣсяцевъ, онъ началъ читать и переводить по нѣмецки, бойко разговаривалъ и довольно правильно писалъ. Когда выучился всему этому П. П.—трудно сказать.

Родные не замѣчали, чтобы Сокальскій особенно усердно занимался книгами, и всѣ были изумлены, когда мальчикъ сразу началъ говорить и предлагать вопросы на нѣмецкомъ языкѣ. Такое явленіе очень быстраго усвоенія чужой рѣчи, безъ особенныхъ занятій и уроковъ дома, надо объяснить только намятью и воспріимчивостью. Оба эти качества у Сокальскаго были очень значительны: на 8-мъ году онъ обладалъ уже такими познаніями, что его можно было отдать во 2-й классъ, въ пансіонъ Зимницкихъ, который въ то время славился въ Харьковѣ своими преподавателями. Особенно сильное вліяніе оказывалъ на умственно-нравственное развитіе учениковъ Ильенко, преподаватель словесности. Кромѣ мастерскихъ разборовъ русскихъ классиковъ, Ильенко читалъ,—и замѣчательно читалъ. Это былъ типъ одного изъ тѣхъ старыхъ учителей, которые вкладывали въ свой трудъ всю душу; когда Ильенко объявлялъ ученикамъ, что сегодня будетъ прочитанъ Жуковскій, то весь классъ замолкалъ и между дѣтьми установлялось само собой благоговѣйное отно-

шеніе къ ихъ наставнику. Ученики Ильенка еще живы, и черезъ 50 лѣтъ они не забыли этого любившаго ихъ наставника, и теперь помнятъ и разсказываютъ, какъ плакали всѣ воспитанники, когда Ильенко читалъ „Шильонскаго узника". Разумѣется, такой учитель долженъ былъ очень сильно повліять на воспріимчивую и, какъ впослѣдствіи оказалось, художественную натуру Петра Петровича. Также какъ въ нѣмецкой школѣ, П. П. и въ школѣ Зелинцкаго, дѣлалъ быстрые успѣхи въ наукахъ, хотя и нельзя сказать, чтобы онъ являлся въ школу всегда съ готовыми уроками, но его выручала память и сообразительность. Выслушавъ два-три отвѣта товарищей, онъ уже основательно знакомился съ урокомъ и никогда не возвращался къ его повторенію. Разумѣется, такою памятью отличались немногіе его товарищи и при дурныхъ, не товарищескихъ наклонностяхъ, онъ могъ бы явиться выскочкой, любимцемъ учителей и спѣсивымъ товарищемъ; но это было не по душѣ Сокальскому. Онъ былъ общимъ любимцемъ и никогда не подавалъ повода своимъ сверстникамъ жаловаться на превосходство его способностей или завидовать. Чувство скромности и джентельменской деликатности въ немъ замѣчалось уже и въ дѣтствѣ, и, какъ извѣстно, не покидало его и до конца жизни. Кажется, что чувство скромности и уваженія къ чужой личности развивались въ П. П., благодаря системѣ отца Сокальскихъ, старавшагося, чтобы въ праздники всѣ три брата проводили время въ одномъ изъ женскихъ пансіоновъ и росли бы такъ сказать, не удаляясь отъ женскаго вліянія. Позднѣе, будучи студентомъ, онъ и его братъ, Н. П. Сокальскій, очень часто въ праздники и по вечерамъ читали для дѣвицъ лекціи по химіи въ томъ-же пансіонѣ. Лекторомъ выступалъ всегда Н. П.,—а лаборантомъ и исполнителемъ опытовъ П. П. По близорукости его случались на этихъ лекціяхъ и курьозы: опыты очень часто не удавались потому, что П. П. бралъ не тѣ химическія смѣси, какія требовались по смыслу лекціи. Замѣтивъ свою ошибку и спѣша поправиться, молодой лаборантъ обыкновенно кончалъ тѣмъ, что билъ стклянки, роняя ихъ на полъ, и лекція прекращалась при общемъ смѣхѣ и слушательницъ, и лектора, и лаборанта. Молодость брала свое: черезъ полчаса все забывалось; притомъ-же, Петръ Петровичъ на все, что случалось, смотрѣлъ свѣтлыми глазами, вся жизнь рисовалась передъ нимъ въ какомъ-то особенно пре-

музыкѣ,—но посвятили себя инымъ занятіямъ: Иванъ Петровичъ Сокальскій избралъ ученую профессію, Н. П. хорошо извѣстенъ Одессѣ, какъ опытный и даровитый редакторъ, а П. П. преимущественно посвятилъ себя музыкѣ, хотя не было такой отрасли знанія, которая не нашла бы отзвука въ его душѣ.

Будучи 4 лѣтъ (въ 1836 г.) П. П. впервые познакомился съ дачной жизнью, такъ какъ въ это время мать Сокальскихъ опасно захворала и отецъ купилъ дачу съ цѣлью доставить ей возможность пользоваться здоровымъ дачнымъ воздухомъ. П. П. былъ въ это время неотлучно при матери и, вѣроятно, въ эти годы въ немъ проявилась первая искра той поэтической привязанности къ природѣ, которая его не покидала до конца жизни... Живя въ Одессѣ, онъ также особенно оживлялся, когда переѣзжалъ на дачу. Всѣ лѣто онъ почти жилъ на открытомъ воздухѣ.

Но, спустя годъ, мать умерла. Сокальскій былъ перевезенъ въ городъ, и 6 лѣтъ отданъ въ нѣмецкую школу. Поступая въ школу, „маленькій Сокальскій“, какъ называли его товарищи, не зналъ ни азбуки, ни нѣмецкаго разговора. Но спустя нѣсколько мѣсяцевъ, онъ началъ читать и переводить по нѣмецки, бойко разговаривалъ и довольно правильно писалъ. Когда выучился всему этому П. П.—трудно сказать.

Родные не замѣчали, чтобы Сокальскій особенно усердно занимался книгами, и всѣ были изумлены, когда мальчикъ сразу началъ говорить и предлагать вопросы на нѣмецкомъ языкѣ. Такое явленіе очень быстраго усвоенія чужой рѣчи, безъ особенныхъ занятій и уроковъ дома, надо объяснить только памятью и воспріимчивостью. Оба эти качества у Сокальскаго были очень значительны: на 8-мъ году онъ обладалъ уже такими познаніями, что его можно было отдать во 2-й классъ, въ пансіонъ Зимницкихъ, который въ то время славился въ Харьковѣ своими преподавателями. Особенно сильное вліяніе оказывалъ на умственно-нравственное развитіе учениковъ Ильенко, преподаватель словесности. Кромѣ мастерскихъ разборовъ русскихъ классиковъ, Ильенко читалъ,—и замѣчательно читалъ. Это былъ типъ одного изъ тѣхъ старыхъ учителей, которые вкладывали въ свой трудъ всю душу; когда Ильенко объявлялъ ученикамъ, что сегодня будетъ прочитанъ Жуковскій, то весь классъ замолкалъ и между дѣтьми установлялось само собой благоговѣйное отно-

шеніе къ ихъ наставнику. Ученики Ильенка еще живы, и черезъ 50 лѣтъ они не забыли этого любившаго ихъ наставника, и теперь помнятъ и разсказываютъ, какъ плакали всѣ воспитанники, когда Ильенко читалъ „Шильонскаго узника". Разумѣется, такой учитель долженъ былъ очень сильно повліять на воспріимчивую и, какъ впослѣдствіи оказалось, художественную натуру Петра Петровича. Также какъ въ нѣмецкой школѣ, П. П. и въ школѣ Зелинцкаго, дѣлалъ быстрые успѣхи въ наукахъ, хотя и нельзя сказать, чтобы онъ являлся въ школу всегда съ готовыми уроками, но его выручала память и сообразительность. Выслушавъ два-три отвѣта товарищей, онъ уже основательно знакомился съ урокомъ и никогда не возвращался къ его повторенію. Разумѣется, такою памятью отличались немногіе его товарищи и при дурныхъ, не товарищескихъ наклонностяхъ, онъ могъ бы явиться выскочкой, любимцемъ учителей и спѣсивымъ товарищемъ; но это было не по душѣ Сокальскому. Онъ былъ общимъ любимцемъ и никогда не подавалъ повода своимъ сверстникамъ жаловаться на превосходство его способностей или завидовать. Чувство скромности и джентельменской деликатности въ немъ замѣчалось уже и въ дѣтствѣ, и, какъ извѣстно, не покидало его и до конца жизни. Кажется, что чувство скромности и уваженія къ чужой личности развивались въ П. П., благодаря системѣ отца Сокальскихъ, старавшагося, чтобы въ праздники всѣ три брата проводили время въ одномъ изъ женскихъ пансіоновъ и росли бы такъ сказать, не удаляясь отъ женскаго вліянія. Позднѣе, будучи студентомъ, онъ и его братъ, Н. П. Сокальскій, очень часто въ праздники и по вечерамъ читали для дѣвицъ лекціи по химіи въ томъ-же пансіонѣ. Лекторомъ выступалъ всегда Н. П.,—а лаборантомъ и исполнителемъ опытовъ П. П. По близорукости его случались на этихъ лекціяхъ и курьозы: опыты очень часто не удавались потому, что П. П. бралъ не тѣ химическія смѣси, какія требовались по смыслу лекціи. Замѣтивъ свою ошибку и спѣша поправиться, молодой лаборантъ обыкновенно кончалъ тѣмъ, что билъ стклянки, роняя ихъ на полъ, и лекція прекращалась при общемъ смѣхѣ и слушательницъ, и лектора, и лаборанта. Молодость брала свое: черезъ полчаса все забывалось; притомъ-же, Петръ Петровичъ на все, что случалось, смотрѣлъ свѣтлыми глазами, вся жизнь рисовалась передъ нимъ въ какомъ-то особенно пре-

красномъ свѣтѣ, и никто не запомнитъ Сокальскаго въ молодости опечаленнымъ.

Школу Зимницкаго, состоявшую изъ 5 классовъ, П. П. окончилъ въ 1845 г., т. е. 13 лѣтъ. Почти 3 года онъ долженъ былъ оставаться дома, хотя уже и тотчасъ по окончаніи пансіона Зимницкаго онъ былъ вполнѣ подготовленъ для поступленія въ университетъ. Впрочемъ, эти три года П. П. не потратилъ безплодно. Онъ самъ составилъ для себя довольно строгую программу жизни, въ которую вошли занятія музыкой, чтеніе и, позднѣе, занятіе химіей. Въ эти три года онъ перечиталъ всю историческую очень обширную библіотеку отца, изучилъ языки, прочелъ Шекспира и другихъ классическихъ писателей. Нельзя не вспомнить слѣдующаго очень характернаго эпизода изъ его жизни въ этотъ періодъ его домашнихъ занятій. Въ „Живописномъ Обозрѣніи“ онъ прочелъ біографію Франклина и его извѣстную программу жизни. Программа эта такъ заинтересовала С—го, что онъ немедленно составилъ свою собственную, сочинилъ потомъ отдѣльныя программы на каждую недѣлю, вѣшалъ ихъ на самомъ видномъ мѣстѣ и съ замѣчательной стойкостью исполнялъ ихъ. Разъ начатое дѣло онъ не прерывалъ до конца, и случалось, что онъ не вставалъ отъ занятій съ утра до поздней ночи.

Музыкой Петръ Петровичъ началъ заниматься рано. Въ 10 лѣтъ онъ уже очень удовлетворительно исполнялъ на фортепіано малороссійскія пѣсни: „ѣхалъ казакъ на Дунай“, „Петруся“ и другія. Притомъ, онъ не только игралъ, но и пѣлъ. Это составляло тогда обязательное требованіе при обученіи музыкой: если игралась пѣсня, то учащійся обязанъ былъ не только играть, но и пѣть эту пѣсню. Въ 13 лѣтъ, П. П. уже дѣлалъ попытки самъ сочинять композиціи, подражая классической музыкѣ Бетховена и года три спустя нѣкоторыя изъ такихъ композицій ему уже удались. Въ этомъ же возрастѣ были сдѣланы и первыя попытки литературныхъ опытовъ, которые, къ сожалѣнію, не сохранились, также, какъ и первые опыты его композицій *). Въ 1847 году, по нѣкоторымъ семейнымъ дѣламъ, всѣ три брата провели часть лѣта въ Славянскѣ. Живя въ кресть-

*) Впрочемъ, въ бумагахъ его найдены композиціи (польки), которыя относятся къ 1847 и 1848 годамъ, о чемъ подробнѣе я скажу въ концѣ біографіи. *Авт.*

янской избѣ, они каждый день, въ извѣстные часы, занимались музыкой и играли тріо Рейзигера. Въ то время жилъ въ Славянскѣ генералъ Панютинъ. Слыша довольно стройную музыку чрезъ открытыя окна крестьянской хаты, Панютинъ поинтересовался узнать, кто такіе мододые артисты. Среди игры, въ самый такъ сказать ея разгаръ, молодые артисты вдругъ увидѣли непрошеннаго свидѣтеля, который, перевѣсившись черезъ окно въ комнату, уже нѣсколько минутъ слушалъ ихъ музыку, незамѣченный игравшими. Игра прекратилась и артисты не безъ нѣкотораго задѣтаго самолюбія спросили слушавшаго ихъ незнакомца:

— Что вамъ нужно?

— Да вы играйте! отвѣчалъ гость.

— Да что вамъ нужно?

— Да ничего... Я слушаю васъ. Пожалуйста, еще поиграйте.

— Да что вамъ нужно? Кто такой вы сами?

— Да я генералъ Панютинъ и пришелъ васъ послушать. Вы, однако, прекрасно играете. Знаете что... пріймите-ка участіе и устройте концертъ въ пользу бѣдныхъ.

Черезъ полчаса вопросъ о концертѣ въ пользу бѣдныхъ города Славянска былъ окончательно рѣшенъ, и скоро всѣ три брата выступили въ качествѣ заправскихъ артистовъ. Особенно отличался П. П. Сокальскій, приведшій публику въ восторгъ исполненіемъ „весеннихъ пѣсенъ" Мендельсона. Такимъ образомъ, на 14 году П. П. Сокальскій далъ первый свой концертъ, далъ его въ пользу бѣдныхъ и имѣлъ успѣхъ. Впрочемъ были и у него неудачи. Около того-же времени явился въ Харьковъ музыкантъ Сакмейеръ, который задумалъ составить отдѣльный музыкальный кружокъ и, всѣхъ желавшихъ участвовать въ его музыкальныхъ собраніяхъ, Сакмейеръ принималъ съ распростертыми объятіями. Молодымъ людямъ онъ кромѣ того помагалъ совершенствоваться въ музыкѣ. Къ этому обществу присталъ и П. П. Сокальскій, тогда еще 14 лѣтній юноша. Неговоря ни слова Сакмейеру, онъ началъ дома упражняться въ игрѣ на флейтѣ и самъ разучивалъ ноты. Впослѣдствіи онъ очень удовлетворительно исполнялъ на флейтѣ соло. Но вотъ въ одну изъ музыкальныхъ вечеринокъ, составленную безъ предварительной программы, П. П. пришлось играть очень сложныя ноты, и притомъ

для цѣлаго оркестра. Сокальскій струсилъ. Оркестръ играетъ, вдругъ флейта остановилась. Сакмейеръ подаетъ знакъ, но флейта молчитъ. Оркестръ начинаетъ пріостанавливаться. Тогда Сакмейеръ стучитъ палочкой и кричитъ:

— Флейта! Флейта! Скорѣе играй флейта!

Но вмѣсто игры на флейтѣ получается рѣшительный отвѣтъ:

— Нѣтъ... флейта пасъ!

Въ оркестрѣ раздался хохотъ. Музыка пріостановилась. Съ этого времени П. П. никогда болѣе не давалъ концертовъ на флейтѣ.

Въ 1847 году открылся при харьковскомъ университетѣ естественный факультетъ, не существовавшій прежде. Петръ Петровичъ началъ немедленно посѣщать лекціи сельскаго хозяйства и технологіи, хотя поступить оффиціально въ число студентовъ онъ еще не имѣлъ права. Замѣтимъ кстати, что при открытіи факультета, на естественный факультетъ поступило всего 2 студента. Еще до открытія естественнаго факультета, въ Харьковѣ, въ 1846 году, читались публичныя лекціи по технической химіи. П. П. усердно посѣщалъ эти лекціи, дѣлалъ опыты и завелъ свою собственную (правда, очень скромную) лабораторію. Когда въ 1848 г. П. П. былъ занесенъ оффиціально въ списокъ студентовъ, то онъ былъ уже своимъ человѣкомъ между студентами. Выслушавъ часть сельскаго хозяйства, молодой Сокальскій задумалъ провѣрить теоретическія правила сельскихъ хозяевъ на практикѣ и засѣялъ нѣсколько грядъ табакомъ. Какъ копаніе грядъ, такъ и сѣяніе табаку было сдѣлано собственными руками. За ращеніемъ табаку онъ слѣдилъ неутомимо, не упускалъ изъ виду ни одного теоретическаго совѣта, все лѣто не зналъ отдыха и наконецъ выростилъ табакъ, вытомилъ листья и собственноручно приготовилъ нѣсколько сотъ сигаръ. По наружному виду сигары ничѣмъ не отличались отъ обыкновенныхъ сигаръ— ни по цвѣту, ни по формѣ. Около 100 сигаръ поступило въ собственность товарища Щ., впослѣдствіи маллороссійскаго поэта, но къ вечеру онѣ были возвращены молодому сельскому хозяину. Оказалось, что ни одна сигара не годится для куренія. Но это обстоятельство не очень огорчило П. П., такъ какъ главная цѣль была достигнута: табакъ былъ выращенъ.

Въ 1852 г. П. П. окончилъ харьковскій университетъ со степенью кандидата и былъ назначенъ преподавателемъ естественныхъ наукъ въ Екатеринославскую гимназію. Естественная исторія въ то время составляла совершенно новый предметъ для гимназій. Не было ни руководствъ, ни преподавателей. П. П. Сокальскому въ первый годъ пришлось работать и какъ учителю, и какъ составителю такихъ записокъ по ботаникѣ, зоологіи и минералогіи, которыя могли-бы и по содержанію, весьма обширному, и по изложенію отвѣчать требованіямъ гимназической программы. Въ то время еще не было дѣленія гимназій на классическія и реальныя. Изученіе естественной исторіи было обязательно и для классиковъ, т. е. учениковъ, изучавшихъ латинскій языкъ, и для *законовѣдовъ*, изучавшихъ гражданскіе законы по руководству Рождественскаго, и имѣвшихъ право на производство въ XIV классъ при поступленіи въ гражданскую службу. Къ счастью П. П., тогда еще молодаго учителя (ему было всего 20 лѣтъ), онъ пріѣхалъ учительствовать въ такую гимназію, которая по составу преподователей считалась первой въ округѣ, въ чемъ можно и теперь убѣдиться по тогдашнимъ отчетамъ учебнаго округа о гимназіи, и по печатнымъ отзывамъ и циркулярамъ, которые разсылались о екатеринославской гимназіи послѣ ревизіи помощника попечителя Мурзакевича и окружнаго инспектора Ляликова. Директоръ гимназіи, Я. Д. Граховъ, знатокъ и любитель музыки и извѣстный авторъ капитальныхъ трудовъ о лѣсоводствѣ и технологическаго словаря, удостоенныхъ академичдской преміи,—и два преподователя, которыхъ Екатеринославъ долженъ считать основателями музыкальнаго кружка, Ив. Ст. Веребрюсовъ (учитель словесности въ старшихъ классахъ, а теперь, кажется, директоръ керченскаго музея) и О. К. Крыжановскій, учитель математики, умершій въ 1853 году,—приняли съ полной и задушевной, чисто товарищеской любезностью П. П., также любившаго музыку и не покидавшаго заниматься ею. При участіи этихъ трехъ лицъ, и П. П. Сокальскаго, составлялись домашніе музыкальные вечера, на которыхъ значительное мѣсто отводилось для музыкальныхъ бесѣдъ. П. П. уже и въ то время занимался собираніемъ народныхъ пѣсенныхъ мотивовъ и на этихъ вечерахъ съ юношескимъ увлеченіемъ читалъ цѣлыя лекціи о народной музыкѣ. Преподаватель И. Ст. Веребрюсовъ, кромѣ того, группировалъ вокругъ

себя лицъ, занимавшихся литературой, также точно, какъ Я. Д. Граховъ служилъ центромъ, такъ сказать, кружка лицъ, заинтересованныхъ отраслями какой-нибудь науки. При такомъ отношеніи къ искусству и наукѣ этихъ трехъ лицъ, не трудно было учителямъ гимназіи находить мѣсто для своего отдыха и проводить время, не убивая своихъ интеликтуальныхъ силъ на праздное время-препровожденіе за картами или за безцѣльными и празднословными собесѣдованіями. Какъ благодѣтельно было вліяніе такихъ лицъ, это можно видѣть и теперь на жизни екатеринославцевъ. Всѣмъ извѣстно, что это городъ съ довольно богатыми для провинціи литературными силами и городъ музыкальный. Добрыя сѣмена, брошенныя на почву общественныхъ понятій 30 лѣтъ тому назадъ, не прошли и не пропали безслѣдно.

П. П. ко всѣмъ преподователямъ гимнизіи сталъ въ самыя прекрасныя отношенія. Его всѣ любили и въ каждомъ домѣ онъ былъ желаннымъ гостемъ. Черезъ Я. Д. Грахова онъ вошелъ въ дома самыхъ почетныхъ лицъ города и въ короткое время личность П. П. Сокальскаго стала на столько популярной въ городѣ, что скоро онъ началъ отказываться отъ новыхъ знакомствъ. Пріѣхавъ въ Екатеринославъ въ началѣ учебнаго года, Петръ Петровичъ успѣлъ въ три мѣсяца составить записки по всѣмъ тремъ отдѣламъ естественной исторіи: по ботаникѣ, минералогіи и зоологіи. Черезъ годъ вышли руководства Шаховскаго, Гофмана и Симашко, но какая громадная оказалась разница въ талантливости изложенія. Это были книжки, по которымъ позднѣе студенты приготовлялись въ университетѣ къ курсовымъ испытаніямъ по естественной исторіи, руководства сухія, фактическія, написанныя языкомъ непонятнымъ для дѣтей, а записки Сокальскаго отличались замѣчательнымъ изложеніемъ и надо пожалѣть, что эти его труды утратились и не были изданы. Въ наше время, когда педагоги понимають, что нельзя академическимъ языкомъ говорить съ дѣтьми о важныхъ матеріяхъ, эти тетради были бы дорогимъ пріобрѣтеніемъ для нашихъ педагоговъ. Изданныя печатно, онѣ навѣрное знали-бы почетное мѣсто въ ряду естественно-историческихъ учебниковъ.

Воспитанники Екатеринославской гимназіи полюбили П. П. съ перваго же урока. Онъ не только занимательно объяснилъ имъ задачу естественныхъ наукъ, но такъ интересно разсказывалъ о жизни травъ и цвѣтовъ, демонстируя свою бесѣду на

живыхъ цвѣтахъ и на гербаріяхъ, что передъ воображеніемъ дѣтей выросла цѣлая новая область знаній, въ пользу которыхъ они сразу повѣрили, благодаря своему даровитому учителю. Какъ очевидецъ и самъ ученикъ П. П., я могу подтвердить, что занимательность его лекцій сама собой создавала то, что у педагоговъ—педантовъ составляетъ больное мѣсто и высшее требованіе въ ихъ представленіяхъ о школѣ—дисциплину,—и для чего во многихъ учебныхъ заведеніяхъ вводятся цѣлыя системы принудительныхъ мѣръ, все таки очень часто не достигающія никакого практическаго результата, такъ какъ всѣ такія мѣры могутъ сочинить только внѣшній, кажущійся порядокъ въ классахъ, но никогда не создадутъ той внутренней дисциплины, которая одна можетъ воспитывать дѣтей. Для такой дисциплины требуются личныя качества педагога, умѣющаго прежде всего уважать въ дѣтяхъ *человѣка*, со всѣми его правами на вниманіе къ его индивидуальнымъ качествамъ: на пониманіе-же такихъ качествъ способны только выдающіеся педагоги. — Правда, шаблонъ—легче создавать, и если личность затерта, тогда легче управляться съ задачами дрессированія учениковъ по маштабу, —но за то такая постановка школы унижаетъ тѣхъ педагоговъ, которые не знаютъ другихъ средствъ воспитывать учениковъ,— тѣхъ педагоговъ, которые не вѣрятъ, что ласковое слово и теплое человѣческое участіе къ ребенку дѣйствительнѣе—криковъ и кондуитныхъ игрушекъ, называемыхъ кондуитными журналами. Это убѣжденіе, которое раздѣлялъ всю жизнь и Сокальскій.

Съ перваго же урока, во всѣхъ классахъ Екатеринославской гимназіи, гдѣ преподавалъ С—скій, ученики стали слѣдить за каждымъ его словомъ. Былъ между нами неисправимый шалунъ —Г—скій, впослѣдствіи Севастопольскій герой. Узнавъ о пріѣздѣ новаго *маленькаю* учителя,—онъ составилъ цѣлую программу шалостей, отъ орѣха, который подкладывался подъ ножку кресла, до чернильницы на незамѣтной тонкой шелковой нити, которая при усаживаніи преподавателя въ кресло, опрокидывалась на столъ и заливала учительскій журналъ, а иногда портила и костюмъ преподавателя. Особенно часто мы устраивали эту шалость преподавателю нѣмецкаго языка Р—де, объяснявшему намъ, что дѣйствительный залогъ велитъ сказать: „я кусалъ собаку“,—а страдательный—„меня кусала собака“, и ког-

да классъ смѣялся, то почтенный педагогъ, съ криками, „русскій швейнъ“, — бѣжалъ съ жалобой въ директорскую. „Почтенному нѣмцу“, котораго мы всѣ ненавидѣли за его тупость и неумѣніе говорить по-русски, особенно отплачивалъ за всѣхъ насъ Г—скій, великанъ и силачъ сравнительно съ нами. Однажды онъ ухитрился пришпилить гвоздемъ фракъ Р—де къ доскѣ, у которой тотъ стоялъ. Вдругъ является почетный попечитель гимназіи, г. Гавриленко. Дверь съ шумомъ растворяется и въ то же время раздается трескъ и г. Роде отдѣляется отъ доски, на которой повисла часть его фрака. Общее замѣшательство.—Въ другой разъ онъ устроилъ силокъ для ноги Р—де: подкравшись къ кафедрѣ, когда Р—де раздавалъ тетради и былъ окруженъ учениками, онъ привязалъ его ногу къ ножкѣ кресла. Раздавъ тетради, Р—де встаетъ, дѣлаетъ шагъ и падаетъ.

Было много и другихъ подобныхъ этому шалостей. Я указываю на нихъ, чтобы выяснить читателю, что П. П. пріѣхалъ въ такую гимназію, гдѣ ученики вовсе не были кроткими и смиренными дѣтьми, а были вполнѣ школьниками. А между тѣмъ, не читая никакихъ наставленій, онъ съумѣлъ сразу обуздать насъ, и тотъ же Г—скій сталъ однимъ изъ главныхъ и первыхъ почитателей П. П—ча, и обратился въ самаго ревностнаго инціатора дисциплины на урокахъ Сокальскаго.

Въ отношеніяхъ къ своимъ ученикамъ самъ П. П. обнаруживалъ замѣчательный тактъ сердечнаго педагога, который не только взвѣшивалъ индивидуальныя силы всего класса, но и каждаго ученика въ отдѣльности. Неудовлетворительныхъ отмѣтокъ не было въ его журналѣ, и это не потому, что онъ не желалъ ихъ ставить, но потому, что гимназисты не простили бы своему товарищу, если бы онъ осмѣлился обидѣть С—го, не приготовивъ урока. Иногда П. П. собиралъ учениковъ у себя. Это было нововведеніе въ Екатеринославской гимназіи. Даже такіе просвѣщенные педагоги, какъ Веребрюсовъ, держали насъ въ сторонѣ отъ себя внѣ классовъ. Но П. П. Сокальскій и еще другой преподаватель, М. С. Косенко, сдѣлали въ этомъ случаѣ отступленіе. Мы свободно шли къ нимъ, бесѣдовали объ урокахъ, брали для чтенія книги, и приходя къ нимъ чувствовали себя на правахъ гостей. Это сильно подымало насъ въ собственномъ мнѣніи. Намъ было стыдно шалѣть по прежнему. Крупная шалость, по собственному нашему сознанію,

закрывала намъ дверь къ Сокальскому и Косенко. Бывая у Сокальскаго, мы слушали его музыку, просиживали у него цѣлые часы. Иногда въ эти дни приходилъ и извѣстный въ то время въ Екатеринославѣ пѣвецъ и музыкантъ Делюсто, ставшій къ П. П. въ дружескія отношенія. Делюсто пѣлъ подъ акомпанементъ П. П. Въ этомъ пѣніи принимали участіе и гости. Кромѣ того, Делюсто прекрасно читалъ намъ нѣкоторыя юмористическія мѣста изъ „Мертвыхъ Душъ" и другихъ произведеній Гоголя. Замѣчу, кстати, что сблизившись съ Екатеринославскимъ пѣвцомъ Делюсто, П. П. написалъ для него музыку на слова Щербины: „Прометей". Списка этой музыки въ бумагахъ П. П. не отыскано, но нѣтъ сомнѣнія, что они сохранились въ альбомахъ самаго Делюсто, впрочемъ, уже умершаго, или его знакомыхъ.

Въ дневникѣ П. П. упоминается также о трагедіи, которую онъ написалъ въ Екатеринославѣ въ теченіи 12 дней, начавъ ее 16 сентября и окончивъ 28. По содержанію записи въ дневникѣ, онъ въ эти 12 дней жилъ только тѣми чувствами и мыслями, которыя вносилъ въ свою трагедію и писалъ, не отрываясь отъ своего труда.

Въ одно изъ нашихъ посѣщеній П. П—ча, мы застали его озабоченнымъ. Это было не задолго предъ экзаменами.

— Ну, сказалъ онъ намъ послѣ первыхъ разговоровъ, — меня зовутъ въ Одессу. Я васъ, господа, оставлю.

Мы ахнули. — Низачто, П. П., мы не отпустимъ васъ. Останьтесь съ нами!

Онъ сѣлъ за рояль и сыгралъ намъ нѣсколько малороссійскихъ пѣсень и знаменитое Моцартовское Requiem.

— Знаете кто былъ Моцартъ? спросилъ онъ насъ, разсказавъ исторію Requiem'а.

— Нѣтъ...

— Ну, такъ слушайте!.. И онъ намъ передалъ художественную картину всей жизни Моцарта, нарисовалъ въ тоже время бытовую семейную картину нѣмцевъ — родныхъ и знакомыхъ Моцарта. Въ картинѣ этой было много трогательнаго, но много и забавнаго.

Бесѣда эта закончилась чтеніемъ „Моцарта и Сальери" Пушкина, и нѣсколькими анекдотами о самомъ Пушкинѣ, въ бытность его въ Екатеринославѣ.

Когда П. П. уѣхалъ, мы не притворно тосковали о немъ, и съ дѣтской поспѣшностью и неопытностью рѣшили, что новый учитель не будетъ достоинъ своего предшественника и что хотя мы будемъ любить естественную исторію и учиться ей, но индивидуальность учителя навѣрное не привяжетъ насъ къ себѣ такъ, какъ привязалъ насъ П. П. Со стыдомъ приходится вспоминать, что новый учитель, Ник. Егор. Цабель, вполнѣ достойный преемникъ Петра Петровича, въ первое время много встрѣтилъ отъ насъ капризовъ и школьныхъ выходокъ, какъ протеста противъ чего-то такого, чего понимать разумно мы не могли и что въ нашемъ представленіи связывалось съ отсутствіемъ С—го. Только капитальныя научныя знанія Н. Е. Цабеля побѣдили нашу умышленную лѣнь, и мы начали учиться, впрочемъ, дѣйствительно по очень сухимъ и педантическимъ руководствомъ Шаховскиго и Гофмана....

* * *

Читатель, извинитъ меня, что, обрисовывая личный характеръ П. П. Сокальскаго, я на время оторвался отъ хронологическаго повѣствованія о его жизни, и отнесся — можетъ быть съ излишкомъ — субъективно къ моимъ личнымъ воспоминаніямъ о покойникѣ. Но мнѣ кажется, что это нелишнее, чтобы яснѣе напомнить одну особенно типичную черту покойника: его любовь къ дѣтямъ и умѣніе вліять на нихъ не страхомъ, а своей, если можно такъ выразиться, *внутренней* импозантной личностью.

Послуживъ годъ въ екатеринославской гимназіи, онъ былъ переведенъ въ Одессу, преподователемъ всеобщей и русской исторіи. Петръ Петровичъ немедленно заявилъ попечителю Бугайскому о своемъ нежеланіи преподавать предметы чуждой ему спеціальности, хотя, посѣтивъ два раза гимназію, прочелъ двѣ лекціи: о Египтѣ и „удѣльной системѣ“. Лекція о Египтѣ была проведена блистательно: картина разлитія Нила и природы древняго Египта была очерчена мастерскими красками; но за то „удѣльная система“ и особенно родословная таблица князей удѣльнаго періода заставила П. П. вдумываться въ факты, читать несвязно, нѣсколько разъ возвращаться къ однимъ и тѣмъ-же объясненіямъ. Прочитавъ эту лекцію, П. П. далъ себѣ слово никогда больше не возвращаться въ гимна-

зію, въ качествѣ историка, и слово свое выдержалъ. Но каково было изумленіе Сокальскаго, когда его увѣдомили, что вмѣсто обязанностей учительскихъ, онъ долженъ принять на себя обязанности—„инспектора всѣхъ еврейскихъ школъ въ Новороссійскомъ краѣ". Кажется, что эта новая обязанность, которая могла понравиться человѣку съ мелкимъ самолюбіемъ, привела его въ настоящій ужасъ. Какъ ни уговаривалъ попечитель Сокальскаго, объясняя ему, что онъ получитъ 1500 р. одного жалованья, кромѣ разъѣздныхъ, и что это почетная должность, которой добиваются многія заслуженныя лица, онъ наотрѣзъ отказался отъ всѣхъ увѣщаній и обѣщаній попечителя, и въ 1853 году, получивъ отставку въ Одесскомъ округѣ, переѣхалъ въ Харьковъ и до 1855 года готовился къ магистерскому экзамену. Въ этомъ году онъ онъ защищалъ магистерскую диссертацію „о термохимическихъ изслѣдованіяхъ и значеніи ихъ для теоретической химіи" и получивъ званіе магистра, уѣхалъ въ Москву, а потомъ въ Петербургъ. Въ Москвѣ онъ оставался не болѣе двухъ мѣсяцевъ, сотрудничая въ „Моск. Вѣд.". На пути въ Петербургъ, онъ познакомился съ помѣщикомъ Тверской губ. Баньковскимъ и, узнавъ, что Баньковскій ищетъ гувернера, чтобы за зиму приготовить дѣтей для поступленія въ гимназію, предложилъ свои услуги и зиму провелъ въ Тверской губерніи. Здѣсь живя въ средѣ помѣщиковъ, онъ наблюдалъ ихъ жизнь и привычки, и эти наблюденія дали ему матеріалъ для его повѣствовательныхъ очерковъ, напечатанныхъ въ январѣ 1857 г. въ „От. Зап.": „Коньки". Съ этого-же года П. П. отдаетъ всѣ свои свободные часы литературѣ и музыкѣ. Весной 1856 г. онъ поступилъ на службу въ ученый комитетъ государственныхъ имуществъ исправляющимъ должность столоначальника и очень усердно работалъ для „Журнала Гос. Имуществъ", печатая статьи о сельскохозяйственныхъ вопросахъ. Съ 1858 года П. П. считается на службѣ въ русскомъ консульствѣ въ Америкѣ (при Нотбекѣ). Въ томъ-же году онъ поселился въ Нью-Іоркѣ. Изъ Америки П. П. корреспондировалъ въ „С.-Петербургскія Вѣд." и помѣщалъ большія статьи объ Америкѣ въ различныхъ русскихъ журналахъ*). Въ 7 книжкѣ „Южнаго Сборника", издававшагося въ Одессѣ профессоромъ Максимовымъ и Н. П. Со-

*) Первое письмо изъ Америки напечатано въ Декабрской кн. „От. Зап.". 1857 г.

кальскимъ, онъ помѣстилъ рѣдкую по изложенію и очень обстоятельную статью: „объ общественной благотворительности въ Америкѣ“. (Замѣтимъ, что статьи Н. П. Сокальскаго объ американскомъ подводномъ телеграфѣ представили въ нашей русской литературѣ первыя описанія, которыя при интересѣ изложенія, были не лишены серьезныхъ ученыхъ указаній и обстоятельно познакомили русское образованное общество съ этимъ тогда научнымъ нововведеніемъ). Кажется, что его первыя статьи о русской музыкѣ, напечатанныя въ журналѣ „Время“, были написаны также въ Америкѣ; въ Америкѣ-же онъ изучилъ вполнѣ *теорію* и *гармонію* музыки, или генералъ-басъ и задумалъ свои оперы, для которыхъ содержаніемъ послужили украинскія повѣсти Гоголя.

На службѣ въ посольствѣ П. П. оставался до 1860 г., когда онъ былъ вызванъ въ качествѣ помощника для редактированія „Од. В.“ поступившаго въ этомъ году въ руки Н. П. по распоряженію генералъ-губернатора Строгонова. Съ 1861 до 1871 года, т. е. въ промежуткѣ 10 лѣтъ, П. П. три раза жилъ въ Петербургѣ по своимъ частнымъ дѣламъ. Между 61 и 62 г. онъ написалъ кантату: „Пиръ Петра Великаго“ на слова Пушкина и получилъ за нее полупремію отъ петербургскаго музыкальнаго общества. Съ 1869 и до 1872 г. онъ былъ редакторомъ „З. Об. Сельскаго хозяйства“ и секретаремъ того-же общества въ Одессѣ. Предсѣдателемъ въ это время былъ графъ Толстой. Когда въ 1876 г. умеръ Н. П. Сокальскій, то по иниціативѣ и рекомендаціи графа Толстаго, генералъ-губернаторъ Коцебу передалъ редактированіе „Од. Вѣст.“ П. П. Сокальскому; принимая редакторство, онъ исходатайствовалъ разрѣшеніе издавать „Од. Вѣст.“, какъ частную газету. Въ 1876 г. „Од. В.“ перешелъ въ руки г. Зеленаго. Какъ издавалъ и редактировалъ гязету П. П. объ этомъ говорить нѣтъ надобности, такъ какъ это время еще свѣжо въ памяти одесситовъ. Впрочемъ, для библіографовъ можно замѣтить, что, во время его отсутствія „Од. Вѣст.“ редактировалъ Иванъ Петровичъ Сокальскій (нынѣ заслуженный профессоръ харьковскаго университета). Въ 1877 г., переѣхавъ въ Харьковъ, онъ кончалъ (или обрабатывалъ) свои большіе музыкальные композиторскіе труды. Эти его работы были прерваны въ 1878 г. войной, за эпизодами которой Сокальскій слѣдилъ, уѣхавъ на Балканы и оттуда корреспон-

дируя въ газету „Голосъ“. По пріѣздѣ, П. П. снова возвращается къ музыкѣ, а въ 1883 г. онъ ѣдетъ въ Петербургъ, чтобы условиться съ Бесселемъ объ изданіи своей оперы—„Осада Дубно“.

Кромѣ музыкальныхъ трудовъ, П. П. болѣе 20-ти лѣтъ очень внимательно слѣдилъ за экономическими и финансовыми вопросами въ Россіи и не переставалъ писать объ нихъ, какъ въ журналахъ, такъ и въ газетахъ. Въ 1880 г. онъ помѣстилъ въ „Нов. Тел.“ до сихъ поръ не утратившую значенія публицистическую статью: „Что дѣлать молодой Россіи“. Эта статья была потомъ издана отдѣльной брошюрой и цитирована многими журналами. Въ настоящее время она составляетъ библіографическую рѣдкость. Кромѣ статей ученаго или практическаго характера, онъ много напечаталъ также критическихъ статей о текущей русской литературѣ.

Но главнымъ трудомъ, такъ сказать, итогами всей его жизни—трудомъ, который долженъ увѣнчать имя П. П. Сокальскаго дѣйствительными лаврами и увѣковѣчить его память въ исторіи музыки, это его сочиненіе: „Русская народная музыка въ ея строеніи методическомъ и ритмическомъ“, два тома. Это—лебединая пѣсня, завѣщанная имъ послѣ себя, какъ прочный памятникъ, который можетъ быть названъ вполнѣ справедливо „нерукотворнымъ памятникомъ Сокальскаго“.

Пробѣгая еще разъ набросанныя нами біографическія свѣдѣнія о П. П., мы не можемъ не указать на одну великую черту покойника: на его скромность. Имѣя всѣ данныя, чтобы рекламировать свои музыкальныя и литературныя произведенія, П. П. Сокальскій никогда не шелъ на это. Имѣя связи съ такими литераторами, какъ Достоевскіе,—П. П. никогда не гонялся за своей литературной славой и многія статьи печаталъ, подписывая ихъ только первыми литерами. Чиновная карьера также не прельщала П. П.—Это былъ художникъ, поэтъ и эстетикъ, и свои поэтическіе образы, думы, скорби и радости онъ перенесъ въ міръ звуковъ. Будемъ надѣяться, что въ бумагахъ Петра Петровича найдутся новыя, неизданныя еще пьесы. Пожелаемъ, чтобы какъ эти пьесы (если онѣ окажутся), такъ и его сочиненіе „О русской музыкѣ“, первый томъ, котораго гектографированъ въ 3 или 4 экз., были изданы, и изданы какъ можно скорѣе.

* * *

Мы сказали все, что относится собственно къ біографіи П. П. Сокальскаго и что мы могли вспомнить или узнать о немъ до настоящаго дня. Но всѣ эти свѣдѣнія касаются болѣе внѣшней стороны въ жизни П. П., между тѣмъ, какъ вся его главная сторона, привлекавшая егокъ жизни, все, въ чемъ онъ высказался вполнѣ,—какъ мы сказали и выше, это была музыка. Слѣдовательно, въ ней мы обязаны искать полнаго выраженія тѣхъ идеаловъ, которымъ онъ служилъ, да отчасти въ его литературныхъ и публицистическихъ статьяхъ. Будущій критикъ всѣхъ его художественныхъ и публицистическихъ произведеній—лучше всего опредѣлитъ внутреннюю жизнь и міросозерцаніе П. П. Сокальскаго. Намъ-же остается только указать на слѣдующія чисто библіографическія свѣдѣнія о его музылальныхъ трудахъ и этимъ пока, закончить наши воспоминанія о немъ.

Свѣдѣнія эти мы почерпаемъ изъ „Харьк. Губ. Вѣд.", гдѣ они напечатаны братомъ покойнаго Ив. П. Сокальскимъ, послѣ разбора его бумагъ.

Въ изложеніи этихъ свѣдѣній я буду придерживаться не хронологическаго порядка ихъ появленія на свѣтъ,—а важности ихъ содержанія, если можно такъ выразиться, ихъ капитальности для музыки.

* * *

Три года, проведенные П. П. С—кимъ въ Америкѣ, имѣли рѣщающее значеніе въ его жизни. Здѣсь именно отдался онъ любимому искусству всею душою, безраздѣльно,—здѣсь изучилъ онъ теорію и исторію музыки,—здѣсь-же и задумалъ онъ капитальныя свои произведенія: оперу „Мазепа" (на тему А. Пушкина), оперу „Майская ночь" на тему Гоголя) и оперу „Осада Дубно" (на тему Гоголя—„Тарасъ Бульба"). Среди шума и грохота громаднаго города, на смѣну разнообразныхъ новыхъ впечатлѣній отъ Новаго Свѣта, сами собою—во всей своей красѣ—вставали предъ добровольнымъ изгнанникомъ дорогія воспоминанія о цвѣтущихъ садахъ, зеленыхъ лугахъ и просторныхъ, тогда еще цвѣтными коврами покрытыхъ весною степяхъ Украины. Въ Нью-Іоркѣ написана и первая малорусская фантазія (безъ словъ) на тему: „Вѣютъ вѣтри буйные по степи широкой".

По возвращеніи въ Россію имъ написана кантата „Пиръ Петра Великаго“ на слова Пушкина (см. о томъ-же въ біографіи), и 43 музыкальныхъ сочиненія: фантазій, романсовъ и т. п. небольшихъ пьесъ для фортепьяно, и большая фантазія для оркестра: „на Лугахъ“, отголоски украйны, помѣчена: С.-Петербургъ, 21 декабря 1861 г. (не издано).

Въ 1862 г. написаны въ С.-Петербургѣ музыкальныя сцены для фортепіано подъ общимъ заглавіемъ: „Тысячелѣтіе Россіи“. Программа этихъ сценъ слѣдующая: Распри, Варяги. Походы на Константинополь. Принятіе христіанства. Междоусобія удѣльныхъ князей. Нашествіе татаръ и погромъ Русской земли. Стоны.—Единодержавіе и имперія.—Тысячелѣтіе. Гласъ народа. (Не издано).

На сѣверѣ-же, въ С.-Петербургѣ, написаны въ 1863 г. (1 апрѣля) первыя аріи для оперы въ 4 дѣйствіяхъ „Майская ночь“. На листахъ фортепьянной партитуры значится, что эта опера окончена въ Одессѣ 3 сентября 1876 г. (не издана).

* * *

Опера „Осада Дубно“. Трудно опредѣлить моментъ, когда П. П. Сокальскій принялся писать эту оперу изданную въ 1884 г. въ Петербургѣ у В. Бесселя и К°. Въ рукописяхъ не осталось о томъ указаній. Можно только одно сказать, что живя въ Харьковѣ съ октября 1876 г. по май 1877 онъ уже *продолжалъ* писать эту оперу. Слѣдовательно онъ началъ писать ее въ Одессѣ. Въ 1878 г. она была уже окончена: къ этому именно времени относится начало сохранившейся съ В. Бесселемъ переписки о ея напечатаніи. Либретто оперы на русскомъ и малорусскомъ языкахъ написано самимъ композиторомъ. При печатаніи оперы, онъ успѣлъ исходатайствовать себѣ право пользоваться обѣими либретто (какъ на русскомъ, такъ и на мало-русскомъ языкахъ) при постановкѣ ея на сценѣ. Препятствія, существовавшія для этой постановки въ 1884 г.,нынѣ устранены: онъ получилъ въ 1885 г. приглашеніе измѣнить нѣкоторыя части оперы, приспособивъ ихъ полнѣе къ сценической обстановкѣ. Это и было исполнено имъ въ 1886 году, какъ видно изъ экземпляра фортепьянной партитуры, сохранившейся въ Одессѣ. Есть, наконецъ, надежда, что опера „Осада Дубно“ въ не-

продолжительномъ времени будетъ поставлена на петербургской сценѣ. „Увы! на этомъ торжествѣ не будетъ ея композитора! Не готовила для него судьба торжественыхъ минутъ, какія переживались другими русскими художниками!". („Х. Г. В." № 100).

* * *

Въ 1863 г. у П. П. Сокальскаго возникаетъ мысль объ основаніи филармоническаго общества въ Одессѣ. Общество это вскорѣ сложилось. П. П. Сокальскій былъ его основателемъ (избранъ впослѣдствіи и почетнымъ его членомъ). На вечерахъ этого общества исполнены были въ 60-хъ годахъ, подъ дирекціею члена-основателя, его сочиненія: Кантата „Пиръ Петра Великаго", фантазія для оркестра „на Лугахъ", отголоски украйны,—„Танцы русалокъ" изъ оперы „Майская ночь". Для исполненія на вечерахъ этого-же общества написаны П. П. Сокальскимъ позднѣе и другія сочиненія (для оркестра, для пѣнія, для оркестра и хора).

Изъ такихъ произведеній, исполнившихся въ Одессѣ филармоническимъ, а впослѣдствіи, „Музыкальнымъ обществомъ", переименованнымъ такъ послѣ пересмотра устава, наиболѣе выдѣляются слѣдующія:

1. Баллада для хора: „Слушай!" Стихи П. М. Одесса. 1884 (не издано).

2. Маршъ для оркестра „Радостная встрѣча", написанный въ 1879 г., въ Тираспол̂ѣ, въ собственной усадьбѣ П. П. С., —какъ кажется, въ одну изъ свѣтлыхъ минутъ его жизни, въ сторонѣ отъ буднишнихъ тревогъ. Этотъ маршъ передѣлывался имъ потомъ два раза въ 1882 г. и въ 1883 г.: въ бумагахъ осталось три редакціи этого марша *для оркестра*. Для фортепіана-же существуетъ одна только партитура *первой* редакціи. Въ послѣдней редакціи, маршъ названъ „Праздничнымъ маршемъ", а въ заголовкѣ поставленъ эпиграфъ: „О чемъ шумите вы, народные витіи". (Не изданъ).

3. „Священный благовѣстъ". Молитва. Слова Я. Полонскаго. Концертъ a Capella для 4-хъ голоснаго хора (сопрано, альтъ, теноръ и басъ). Напечатано въ 1881 г.

4. Хоръ для оркестра и пѣнія: „Ой, весна, весна!" Одесса. 1885 г. (Не изданъ).

Въ бумагахъ покойнаго П. П. Сокальскаго сохранилось также много пьесъ, писанныхъ въ разное время для фортепіано. Въ числѣ большихъ пьесъ (неизданныхъ) отмѣтимъ: 4, навѣянныя мысли объ украйнѣ, 2 фантазіи, 2 романса безъ словъ, Славянскій альбомъ (4 №), Далматская баркаролла, Болгарскіе мотивы (3 №), Тріумфальный маршъ: „Встрѣча дорогаго гостя“, написанная съ 1882 г., (для двухъ и для 4 рукъ) на конкурсъ Музыкальнаго журнала Нувеллистъ.

Въ разное время, и большею частью въ видѣ посвященій, написаны: 11 вальсовъ, 8 мазурокъ, 8 полекъ. (Изъ этихъ пьесъ напечатаны только 2 польки въ 1864 г.).

Сохранились также 32 русскихъ романса (изъ нихъ напечатано только 4) на слова любимыхъ П. П. С. поэтовъ: А. Пушкина (6) Н. Ф. Щербины (4, изъ нихъ 1 тріо), Гейне (4, изъ нихъ 1 для хора и оркестра; А. Фета (3), Полежаева (3), Лермонтова (2), Растопчиной (1), Кольцова (1), А. Подолинскаго (1), Н. Огарева (1) и другихъ 6,—изъ нихъ 1 дуэтъ.

Есть, сверхъ того, 3 думы Т. Шевченко. положенныя на музыку (издана одна дума въ 1881) и малорусскій романсъ на слова Глѣбова: „Не такъ мене правда, якъ думка зсушила (Основа. 1861, іюль).

Остановимся на послѣднихъ трудахъ. Въ 1886 год„ перерабатывалась оркестровая партитура „Осада Дубно“ для предстоящей постановки оперы на петербургской сценѣ. Въ томъже году написаны „Музыкальныя картины“ для фортепіано (не изданныя), именно: 1. Въ степи.—Чумаки.—2. Тарантелла.—3. Mazurca A—moll. 4. Valse Fdur. 5. На водахъ Адріатики.—6. Раздумье на берегу Днѣпра. 7. Славянскія вѣянія: „На берегу Дуная „Дума“.

Въ 1887 г., написана послѣдняя работа „Русская сюита“ (для фортепіано).

Изъ всей массы приготовленныхъ къ печати (за многіе годы творчества) музыкальныхъ произведеній П. П. С—го появилось въ свѣтъ самое незначительное число, а именно:

1. „Осада Дубно“.—Опера. 1884 г. С.-пб.

2. Славянскій Маршъ. Одесса 1875 г.

3. „Священный Благовѣстъ“—молитва. Слова Я. Полонскаго. Концертъ для 4 голосовъ. Одесса 1881 г.

4. Пѣснь утопленницы. Слова А. Подолинскаго. Одесса 1881 г.

5. Дума Т. Шевченко. Одесса 1881 г.

6. Иллюстрація къ стихотворенію Н. Ф. Щербины: „O, Rimembranza!“. С.-пб. 1884 г.

7. Южно-Славянская рапсодія „На берегахъ Дуная“. С.-пб. 1884 г.

8. Двѣ польки. Одесса 1864 г.

Сверхъ того (какъ это видно изъ объявленія, приложеннаго къ концерту „Священный Благовѣстъ“) издано было г. Бернаромъ въ С.-Петербургѣ три романса: (для контральто) „Слышу ли пѣсеньки звуки“ изъ Гейне,—(для баритона) „Разлюби меня“ и (для тенора) „Когда-бъ не смутное волненіе“, слова А. Пушкина. Но этихъ послѣднихъ трехъ изданій въ бумагахъ П. П. С. не оказалось.

И такъ—изъ крупныхъ и мелкихъ музыкальныхъ произведеній П. П. Сокальскаго издано при его жизни только 11,—остальныя же 97 произведеній хранятся и теперь еще въ рукописи

„Съ грустью задумываемся надъ судьбою этихъ неизданныхъ рукописей! Сколько въ нихъ роскошнаго творчества! Въ нихъ—*вся жизнь* высокодаровитаго художника,—его досуги, посвященные на служеніе страстно любимому имъ искусству!“ („Х. Г. В.“, № 100).

* * *

Итоги своихъ теоретическихъ работъ по музыкѣ П. П. Сокальскій подвелъ въ сочиненіи своемъ: „Русская народная музыка“, *вполнѣ оконченномъ и приготовленномъ къ печати* (какъ значится на рукописи) *28 февраля 1886 года*.

Сочиненіе состоитъ изъ 2 частей. Авторъ далъ ему слѣдующее заглавіе:

„*Русская народная музыка* (великорусская и малорусская) въ ея строеніи, *мелодическомъ* и *ритмическомъ*, и отличія ея отъ основъ современной *гармонической* музыки. Часть 1: Мелодическое строеніе. Часть 2: Ритмическое строеніе.—Изслѣдованіе *П. П. Сокальскаго*. Одесса, 1886 г.

На разсмотрѣніи извѣстнаго музыкальнаго критика *М. М.*

Иванова была (въ рукописи) только первая часть этого сочиненія.—Какъ извѣстно, М. М. Ивановъ высказалъ о ней самое лестное сужденіе въ двухъ статьяхъ „Новаго Времени" отъ 23 марта с. г. (№ 3974) и отъ 30 марта (№ 3981).

Первая критическая статья М. М. Иванова была во время получена въ Одессѣ: П. П. С. прочелъ ее 29 марта, на канунѣ своей смерти. Въ этотъ день онъ былъ здоровъ, весемъ и доволенъ.

Вторая статья появилась въ „Новомъ Времени" въ самый день его кончины, отъ разрыва сердца. Эту статью прочли близкіе ему люди уже послѣ похоронъ его на Новомъ кладбищѣ въ Одессѣ (1 апрѣля).

Сочиненіе это предполагается издать на средства П. Ст. Леонарда, обязательно предложившаго наслѣдникамъ воспользоваться его средствами для изданія этого замѣчательнаго труда. Въ виду того, что текстъ изобилуетъ нотными строками—предположено печатать его въ С.-Петербургѣ, подъ наблюденіемъ *Н. Н. Бороздина*, друга покойнаго изслѣдователя, и подъ редакціею музыкальнаго критика *М. М. Иванова*.

* * *

Въ интересахъ искусства намъ остается только пожелать, чтобы какъ Бороздинъ, такъ и М. М. Ивановъ приложили всѣ старанія выпустить въ свѣтъ сочиненіе Сокальскаго въ наиболѣе совершенномъ видѣ.

Въ бумагахъ покойника остался дневникъ, который онъ велъ съ 14 лѣтъ возраста. Для полноты біографическихъ свѣдѣній почитатели Сокальскаго надѣются, что наслѣдники издадутъ его дневникъ.

Ѳ. Г. Савенко.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

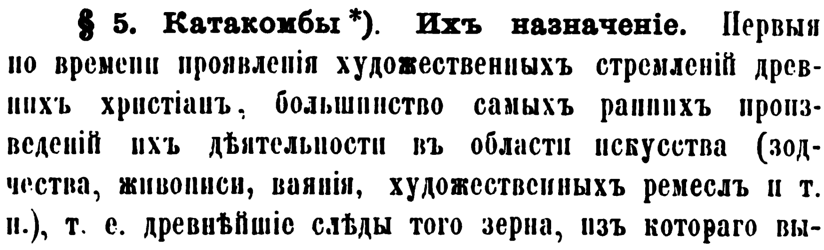
ОЧЕРКИ АРХЕОЛОГІИ ИСКУССТВА

СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ.

(Дополнительныя чтенія къ курсу Всеобщей Исторіи въ общеобразовательномъ училищѣ при Одесской Рисовальной Школѣ).

Примѣчаніе. Настоящіе очерки появляются въ первыхъ выпускахъ сборника исключительно лишь въ учебныхъ интересахъ воспитанниковъ училища при Одесской Рисовальной Школѣ, т. е. какъ необходимое пособіе при прохожденіи ими курса и экзаменныхъ испытаніяхъ (въ виду полнаго отсутствія какихъ-либо изданій по этому отдѣлу науки искусства въ русской учебной литературѣ); поэтому и самое печатаніе начато не со введенія въ науку средневѣковой археологіи, а лишь съ I-й главы самаго изложенія предмета (и то съ его § 5—„памятниковъ катакомбной эпохи"). Введеніе въ науку излагаемаго предмета и первые 4 параграфа I-й главы курса (содержащіе: опредѣленіе науки средневѣковой археологіи, ея систему, методъ съ распредѣленіемъ средневѣковаго искусства по эпохамъ и народностямъ, характеристику древне-христіанскаго искусства и т. п.) появятся вмѣстѣ съ заглавнымъ листомъ въ одномъ изъ послѣдующихъ выпусковъ сборника, но не ранѣе заключенія настоящаго курса.

Редакція сборника „Изъ міра искусства и науки".



§ 5. Катакомбы *). Ихъ назначеніе. Первыя по времени проявленія художественныхъ стремленій древнихъ христіанъ, большинство самыхъ раннихъ произведеній ихъ дѣятельности въ области искусства (зодчества, живописи, ваянія, художественныхъ ремеслъ и т. п.), т. е. древнѣйшіе слѣды того зерна, изъ котораго вы-

---

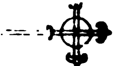
*) Литература катакомбъ велика: ихъ наука, считая за собой уже почти 3 вѣка, обилуетъ и общими сочиненіями и монографіями спеціальнаго содержанія. Кромѣ перваго по времени сочиненія, трактующаго о катакомбахъ, Onuphrii Panvinii De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorum coemeteriis. Lovani 1572, 4°, извѣстностью пользуются труды: Antonio Bosio Roma sotterranea (Roma 1632 in f°); тоже, обработанное на латинскомъ Aringhi Roma subterranea 2 т. in f° (ib. 1651—59); Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi cristiani di Roma (in f° Roma 1720); статья Röstell'я въ изданной Бунзеномъ, Гергардомъ и Платнеромъ Beschreibung der Stadt Rom (т. I Stuttg. 1829); Raoul Rochette Tableau des catacombes (in 12° Paris 1837); Louis Perret Les catacombes de Rome 6 т. in f° съ раскраш. рисунк. (Paris 1851—6); Charles Lenormant Les catacombes de Rome en 1858. 8°. (Paris 1859); эпоху сдѣлавшій трудъ и результатъ тридцатилѣтнихъ изысканій Jean Baptiste de Rossi La Roma sotterranea cristiana 3 т. in f° (Rom 1864—77) и *его-же* Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores т. I (Roma 1857—61), къ чему богатѣйшія дополненія въ статьяхъ Россіевскаго спеціальнаго повременнаго изданія по катакомбамъ Bulletino di archeologia cristiana. Roma 1-я серія in 4°. (1863—69 включит.), 2-я серія in 8° съ 1870 г. (всего съ 1863 по 1884 г. 19 т.); I. Spencer, Northcote и W. R. Brownlow Roma sotterranea (Lond. 1869, перев. франц. Paul Allard'a 1872—74); Desbassayns de Richemont Les nouvelles etudes sur les catacombes romaines (Paris 1870); Henri de l'Epinois Les catacombes de Rome 12° (Paris 1875); F. X. Kraus Die römischen katacomben (2 изд. Freiburg 1883); его-же Die Christl. Kunst. etc. (Leipz. 1872); V. Schultze Die Katacomben (Leipz. 1882). Восполняющія съ художественной стороны: Marchi Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli de cristianesimo... Architettura (Roma 1844); Cavedoni Ragguaglio critico dei monumenti delle arti cristiane primitive (Modena 1849, 8°) и, какъ всегда необходимое при изученіи археологіи искусства среднихъ вѣковъ, Seroux d'Agincourt Histoire de l'art par les monuments. 6 v. in f° (Paris 1812 23); *А. фонъ-Фрикенъ* «Римскія катакомбы и памятники первонач. христіанск. искусства» 4 ч. (Москва 1872—85)—система. отчетливое и подробное описаніе памятниковъ, извлеченныхъ изъ катакомбъ: ч. 1-я исторія и устройство катакомбъ, 2-я — надписи и символическія изображенія, 3-я — изображенія I. Христа, Богоматери и Святыхъ, 4-я — обзоръ исторіи христіанскаго искусства вкратцѣ послѣ катакомбной поры;—пока единственное въ русской литературѣ resumé западно-европейской науки о катакомбахъ.

росло въ теченіи 18 столѣтій величественное и полное жизни древо искусства новоевропейскаго,—принадлежатъ *царству мертвыхъ**). Дѣйствительно, первой ареной, на которой выступаетъ въ началѣ робкими шагами новоевропейское (христіанское) искусство, гдѣ приходится искать его ранніе памятники и откуда начинать ихъ изученіе, — являются своеобразныя христіанскія подземныя некрополи (погребальныя урочища особаго типа), носящія въ археологіи собственно имъ пріуроченное названіе *катакомбъ*, отчего (какъ было сказано §§ 2 и 4) и *вся эпоха* въ исторіи христіанскаго искусства, обнимающая его произведенія за время *съ* $^1/_2$ *I* — $^1/_4$ *V вѣка* можетъ быть *названа катакомбной.*

Подъ словомъ *катакомбы* въ археологіи средневѣковаго искусства обыкновенно разумѣются подземелья, вырытыя (возлѣ Рима и другихъ пунктовъ) христіанами первыхъ вѣковъ для 1) погребенія въ нихъ усопшихъ, 2) совершенія богослуженія и 3) убѣжища во время гоненій отъ язычниковъ. Происхожденіе этого слова въ латинскомъ языкѣ сравнительно позднее и притомъ частное (условное), сдѣлавшееся общимъ только позже, появленіе-же памятника находится въ связи съ вѣрованіями и погребальными обычаями христіанъ.

Въ античномъ мірѣ вообще и въ римскомъ въ частности издавна практиковалось два способа погребенія: одинъ чрезъ сожженіе (crematio), почти исключительно принадлежащій народностямъ арійскаго корня (индусамъ, греко-римлянамъ, кельто-германцамъ и славяно-литовцамъ), другой чрезъ погребеніе въ современномъ значеніи этого слова, т. е. преданіе тѣла землѣ (humatio), — традиціональный отъ временъ доисторической древности человѣчества (вѣка пещерныхъ жилищъ и каменныхъ орудій), сохранившійся среди народностей хамито-семитскаго корня (Востока -Египтянъ, Финикіянъ, Халде-

*) На первый взглядъ афоризмъ, годный лишь подтвердить старое изреченіе, что „изъ лона смерти возникаетъ новая жизнь“, въ сущности-же дѣйствительный фактъ, свершившійся подъ вліяніемъ историческихъ условій возникновенія и роста новой религіи и ея Церкви въ предѣлахъ Римскаго государства.

свъ, Ассиріянъ, Лидійцевъ, Евреевъ и Запада—Этрусковъ), чему, конечно, способствовали особенности ихъ религіозныхъ вѣрованій въ загробную жизнь и будущее воскресеніе; поэтому почти каждый городъ древняго Востока—густо окруженъ подземными некрополями, т. е. какъ-бы поселеніями мертвыхъ. Этотъ послѣдній способъ погребенія не былъ чуждъ и Греко-Римскому міру, гдѣ сталъ входить въ употребленіе болѣе подъ конецъ древняго міра—въ эпоху религіознаго синкретизма (т. е. сліянія культовъ или подъ вліяніемъ восточныхъ на классическіе), вообще какъ болѣе доступный низшимъ классамъ населенія въ сравненіи съ дорогимъ и считавшимся, конечно, особенно почетнымъ обрядомъ сожженія. Даже и теперь нельзя покопаться у воротъ Рима безъ того, чтобы не открыть не только слѣды „колумбаріевъ" (т. е. нарочито воздвигнутыхъ зданій-гробницъ съ нишами для помѣщенія въ нихъ урнъ съ пепломъ отъ сожженныхъ останковъ), но и ямъ (непосредственно въ почвѣ) со сваленными въ безпорядкѣ костями животныхъ и людей (казненныхъ преступниковъ, бездомныхъ рабовъ и иныхъ пролетаріевъ) *). Восточное происхожденіе христіанскаго вѣроученія и первыхъ его послѣдователей, низкое сословное положеніе первыхъ членовъ христіанской общины въ Римѣ, понятно, обусловили собою принятіе христіанствомъ погребальнаго обычая исключительно чрезъ преданіе землѣ. Но погребая умершихъ согласно предписанію римскихъ законовъ (XII таблицъ) внѣ черты городскихъ стѣнъ, христіане, однако, всегда тщательно избѣгали возможности смѣшенія мертвыхъ останковъ своихъ единовѣрцевъ съ останками язычниковъ, стараясь имѣть собственныя свои кладбища **) и обязательно оказывая мертвымъ останкамъ ближняго всѣ знаки уваженія, какъ къ предмету священному, отнынѣ принадлежащему не міру, а вѣчности—Богу, Который воскреситъ ихъ „въ послѣдній день". Эти обстоятельства, особливо утѣшительный догматъ вѣры въ грядущее воскресеніе тѣла, порождая въ христіанинѣ взглядъ на смерть лишь какъ на временные сонъ, упокоеніе ***), вели къ неуклонной обязанности всей христіанской общины выполнять долгъ приличнаго погребенія своихъ членовъ, а потому и ревностно сооружать общія кладбища, носившія отсюда весьма логично наименованіе *„симетеріевъ"* (лат. coemeterium отъ греч.  κοιμητήριον, равносильное dormitorium, буквально „усыпальница"). Обозначая собою какъ всякое частное, такъ, главнымъ образомъ, общее кладбище (даже иногда отдѣльную гробницу) coemeterium, однако, принадлежитъ христіанской древности по преимуществу, такъ какъ у язычниковъ гробница есть вѣчный домъ умершаго (domus aeterna), въ

---

*) Напр. т. наз. puticuli—сборныя могилы для всякой падали и бѣдныхъ.

**) Примѣры и указанія встрѣчаемъ во множествѣ въ жизнеописаніяхъ христіанскихъ святыхъ, у писателей и въ лапидарныхъ памятникахъ той эпохи.

***) „Въ христіанствѣ смерть зовется не смертью, но усыпленіемъ и сномъ", говоритъ св. Іеронимъ. Epistol. XXIX.

то время какъ у христіанъ это мѣсто временнаго покоя, это усыпальница, куда положенъ *почившій* „во *блаженномъ успеніи*“ покойникъ до поры ему предстоящаго воскресенія тѣла въ „день судный“. Это подтверждается какъ церковными писателями, такъ и найденными надписями на погребальныхъ памятникахъ *). „Усыпальницы“ у древнихъ христіанъ были двухъ родовъ: или по примѣру языческихъ „колумбаріевъ“ сооруженныя подъ открытымъ небомъ (какъ говорилось: „sub dio“), называвшіяся cellae или cubicula memoriae, почти несохранившіяся**), или вырытыя въ нѣдрахъ земли, болѣе или менѣе хорошо сохранившіяся — *катакомбы*.

Какъ возникли катакомбы возлѣ Рима наука долгое время этого не знала.

Первые изслѣдователи предполагали, что римскія катакомбы не нарочито изготовленныя христіанами въ еще нетронутой почвѣ Рима подземелья, а лишь случайно приспособленныя ими для погребальныхъ цѣлей и религіозн. собраній издавна существовавшія подъ городомъ, покинутыя и мало извѣстныя (судя по молчанію документовъ) римской полиціи копи песку (т. наз. „поццола-

*) „Coemeterium recubitorium vel dormitorium est mortuorum, qui ideo ab Ecclesia dormientes dicuntur, quia resurrecturi non dubitantur“ (Walfrid. Strob. De reb. ecl. гл. VI); отсюда-же и выраженія объ умершемъ, что онъ „depositus“(отъ deponere—отлагать на время, класть на сохраненіе) или „dormit“ (спитъ), также „quiescit in pace“ (покоится въ мирѣ), „ἐν εἰρήνῃ κοίμησις Μοδέστου“ (въ мирѣ успеніе Модеста) и т. п., встрѣчающ. также и на эпитафіяхъ іудейскихъ гробницъ въ Римѣ. Кромѣ „coemeterium“ въ христіанской погребальной номенклатурѣ были еще и другія наименованія кладбищъ, погребальныхъ урочищъ и сооруженій, напр. areae (преимущ. въ Африканскихъ Церквяхъ); arenarium и arenariae (въ Римѣ для гробницъ, изготовленныхъ въ почвѣ песчаннаго слоя или „пуццолана“); atrium (для погребенія въ притворѣ храма): hypogeum (старогреческое—буквально „подземелье“): requietoria или loca requietionis (мѣста упокоенія); sedes ossium (мѣстилище костей), sepulcretum (мѣсто для принятія гробовъ) и др., но всѣ они замѣнены общераспространившимся терминомъ *катакомбы*.

**) Открытыя въ недавнее время онѣ представляютъ двѣ вертикальныя, параллельно выведенныя стѣны съ узкимъ между ними проходомъ, въ которыхъ на достаточномъ (для помѣщенія (въ длину) трупа) разстояніи одна отъ другой устроены полки (какъ въ шкафу) изъ мраморныхъ плитъ или просто кирпича. Бывъ въ употребленіи въ послѣднее время Рима у язычниковъ, заимствованы и христіанами, особливо въ мѣстностяхъ, гдѣ по геологическимъ условіямъ невозможны были подземныя сооруженія. Кромѣ Рима ихъ слѣды встрѣчаются въ Карѳагенѣ, Антіохіи, Миланѣ, Галліи (Віеннѣ), Венеціи и др. Сооружались на частныя средства или-же всей общины (а потому по величинѣ различны); находились подъ покровительствомъ римскихъ законовъ о погребеніи, которые не отличали ихъ отъ языческихъ (см. Martigny Diction. des antiquit. chrétiennes, стр. 733—734).

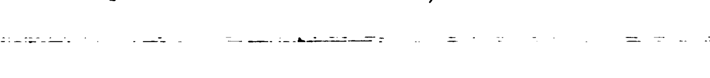
новой земли") или, попросту, заброшенныя каменоломни туфа, песчаника и т. п. строительныхъ матеріаловъ, куда яко-бы скрывались отъ преслѣдованій первые христіане и гдѣ по необходимости тайно, изъ страха предъ расхищеніемъ имущества и оскорбленіемъ язычниками священныхъ останковъ, стали и погребать прежде всего своихъ мучениковъ, а потомъ вообще покойныхъ. Конечно, громадныя каменоломни (вѣчно перестраивавшихся и безчисленныхъ, вновь сооружаемыхъ зданій императ. Рима) могли служить удобнымъ мѣстомъ для укрывательства гонимыхъ *); но въ данномъ случаѣ это, долго державшееся господствующимъ мнѣніе (основанное только на ошибочномъ пониманіи и довѣріи къ двусмысленнымъ выраженіямъ въ нѣкоторыхъ житіяхъ святыхъ) подъ конецъ вызвало возраженія и въ настоящее время покинуто, такъ какъ начавшіеся еще въ прошломъ столѣтіи по этому поводу споры, благодаря многостороннимъ, внимательнымъ и научно проведеннымъ изслѣдованіямъ катакомбъ учеными (Марки, de Rossi и др.) разрѣшили вопросъ точно и опредѣленно: катакомбы нарочито вырыты для погребенія умершихъ христіанъ и не тайно, а на легальномъ основаніи, т. е. возникли точно такимъ-же естественнымъ и законнымъ путемъ, какъ возникали погребальныя сооруженія язычниковъ римлянъ надъ и подъ землею (*мавзолеи, гипогеи, колумбаріи*) только не исключительно для единичныхъ лицъ или-же фамильныхъ пользованій, какъ у послѣднихъ, а для всѣхъ членовъ Церкви, въ виду общиннаго характера ея учрежденій, строя и жизни. Доказательства этому положенію находимъ въ тѣхъ отличіяхъ христіанскихъ „усыпальницъ" отъ обыкновенныхъ каменоломень, которыя предлагаютъ намъ:

§ 6. **геологическія и структурныя** (зодческія) **особенности катакомбъ**. Въ почвѣ Рима и его окрестностей, т. е. почти всего Кампанскаго холма залегаютъ на довольно значительную глубину каменныя породы трехъ образованій: плутонической (отъ отдаленнѣйшихъ временъ вулканическихъ переворотовъ страны), нептунической (морскихъ отложеній), намывной (рѣчныхъ наносовъ).

Только весьма немногія «усыпальницы» встрѣчаются въ послѣднихъ двухъ породахъ, каменоломни-же никогда, въ виду зодческой непригодности доставляемаго этими породами матеріала. Послѣдній исключительно поставляется вулканичес-

*) Извѣстно, напр., что и Нерону послѣ состоявшагося надъ нимъ приговора сената предлагали приближенные скрыться въ песочныя копи, что тотъ отринулъ, сказавъ: „не хочу живымъ идти подъ землю...". (Sueton. Nero cap. XLIII).

кимъ слоемъ (т. наз. туфомъ), въ свою очередь распадающимся на три разновидности, смотря по количеству и относительному строенію входящаго въ составъ его «поццолана» — землистаго вещества, которое составляетъ существенную основу вулканическаго туфа. Такимъ образомъ различаютъ: 1) *чистый поццоланъ* (или разсыпчатый туфъ), красноватаго цвѣта землю, лишенную всякой связывающей примѣси и дающую въ смѣси съ известью превосходный по прочности красный цементъ; 2) *зернистый туфъ* (tufo granolare или просто tufo) — гдѣ постороннія вяжущія примѣси скрѣпили поццоланъ, придавъ ему различную крѣпость и какъ-бы внѣшность камня. Употреблялся онъ въ императорское время для засыпки каменной или кирпичной кладки (какъ бетонъ) и представляетъ переходъ отъ поццолана къ 3) *туфу каменистому* (tuf lithoïde, saxum quadratum или lapis ruber у древнихъ). Поццоланъ скрѣпленъ въ послѣднемъ до степени плотнаго и въ тоже время упругаго камня краснаго цвѣта, годнаго для сооруженія солидныхъ построекъ, а потому бывшаго въ Римѣ въ большомъ употребленіи съ древнѣйшихъ временъ. Песчанныя копи (arenariae) и каменоломни исключительно принадлежатъ залежамъ перваго и послѣдняго сортовъ туфа, катакомбы-же почти всѣ вырыты въ зернистомъ туфѣ, такъ какъ послѣдній кромѣ легкости при его обработкѣ (ломкѣ и долбленію шахтъ) еще отличается способностью твердѣть подъ вліяніемъ воздуха, слѣдовательно выдерживать напоръ сводовъ проложенныхъ въ немъ корридоровъ и всяческихъ углубленій. Попадаются (рѣдко) катакомбы и въ другихъ слояхъ, но это тогда, когда „литоидъ“ или поццолановый песокъ встрѣчались на пути пролагаемаго подземелья. Вообще-же эти породы избѣгались: поццоланъ по совершенной его непригодности въ натуральномъ видѣ, литоидъ, какъ слишкомъ затруднительный для рытья (поглощавшій много времени и усилій изъ за своей чрезвычайной плотности).



Еще болѣе рѣшительно опредѣляетъ специальное назначеніе катакомбъ ихъ *архитектоническая сторона*. Въ то время какъ обыкновенныя каменоломни представляютъ просторныя (широкія и высокія) всегда одноярусныя галлереи или просто пещеры, проводя которыя, никогда не заботились о прямолинейности ходовъ или вертикальности стѣнъ, руководясь лишь выборомъ лучшаго по качеству матеріала и удобствомъ самой работы, почему и доступъ въ нихъ всегда легокъ — (широко раскрытъ для извлеченія камня усиліями какъ многочисленныхъ рабочихъ, такъ и вьючнаго скота и повозокъ), — христіанскія „усыпальницы“ образуютъ обширныя и правильныя системы подземныхъ *корридоровъ* и камеръ (*кубикулъ* и *криптъ* §§ 12, 14). Большинство ихъ углубляется въ нѣдра земли горизонтальными этажами (иногда числомъ до 5), лежащими одинъ надъ другимъ и занимающими собою такимъ образомъ нѣсколько подземныхъ горизонтальныхъ, слѣдовательно, взаимно параллельныхъ площадей (areae)*). Средняя глубина подземелья (считая отъ поверхности почвы) 10—15 метровъ, въ сущности же варьируется между 3 и 20 м. (уровень верхнихъ этажей всего чаще — на 7—8 метрахъ глубины, среднихъ ярусовъ 10 — 15 и нижнихъ 18—20)**). Самыя просторныя и правильно расположенныя помѣщенія обыкновенно въ среднихъ ярусахъ, самыя малыя—по статическимъ условіямъ (предохраненія отъ обваловъ) въ нижнихъ; верхніе ярусы средней величины, но

*] Area (быть можетъ отъ arere — быть сухимъ) — всякое сухое (или осушенное) свободное пространство земли, особая площадка, предназначенная для возведенія на ней какихъ б. н. сооруженій (Liv. 1. 55. Horat. ep. 1, 10, 13), а также и намѣренно оставляемое свободнымъ пространство между домами и улицею, дворъ, площадка для игръ, или утрамбованное мѣсто для молотьбы хлѣба (токъ, гумно, гарманъ).

**) И ниже, напр. самое глубокое мѣсто въ римскихъ катакомбахъ—5-й этажъ усыпальницы Каллиста, что у Аппіевой дороги (§ 9), 25 метровъ подъ землей.

расположеніе ихъ часто не представляетъ правильной геометрическвй ситуаціи по причинѣ неизбѣжной зависимости отъ того или другаго расположенія самихъ залежей почвенныхъ породъ. Вообще, можно замѣтить, что гдѣ горныя породы болѣе крохки, тамъ и копи проведены выше, за то шире. При значительной глубинѣ катакомбы уже вредны для посѣтителя: недостатокъ воздуха и застой почвенныхъ водъ. *Корридоры* не предназначены служить только проходами изъ одного помѣщенія въ другое, а прежде всего представляютъ сами собой подлинное кладбище, такъ какъ ихъ стѣны сверху до низу полны погребальныхъ ложъ (*локулъ* см. § 10). Въ ихъ расположеніи видна нѣкоторая правильность: большинство идетъ прямолинейно и на довольно значительныя протяженія, пересѣкаясь почти всегда подъ прямымъ угломъ (Рис. 1), хотя и не въ равныхъ промежуткахъ, другими, къ нимъ примыкающими аллеями, которыя въ свою очередь прерываются новыми развѣтвленіями. Тогда какъ копи поццолана дѣлались съ закругленными стѣнами, чтобы предотвратить возможные обвалы рыхлаго песку, — бока корридоровъ и камеръ совершенно прямы, какъ стѣны дома и заняты погребальными ложами до верху, очевидно соразмѣряясь всегда съ числомъ послѣднихъ *). При значительной длинѣ корридоры въ ширину довольно узки, часто до того, что въ нихъ лишь съ трудомъ смогутъ пройти два человѣка въ рядъ (средн. поперечн. діаметръ не болѣе $8^1/_2$ дециметр., колеблется между 0,70 и 1,35 метра). Высота различна, — зависитъ отъ плотности почвы слоя (не менѣе одного роста человѣка и доходя до высоты четырехъ такихъ единицъ). Потолки плоски или слегка сформованы на манеръ низкаго свода. Если принять во вниманіе безчисленность этихъ главныхъ и побоч-

*] До сихъ поръ еще не найдено стѣнъ безъ гробницъ, что указываетъ на проведеніе всякой галлереи лишь по мѣрѣ нужды въ новыхъ кладбищахъ, а не на приспособленіе уже существовавшихъ галлерей въ каменоломняхъ.

ныхъ подземныхъ улицъ и камеръ, ихъ однообразную внѣшность, — слѣдовательно взаимное сходство между собой, наконецъ расположеніе въ разныхъ ярусахъ, то каждое такое подземное цѣлое представляетъ собою такой лабиринтъ, куда пускаться безъ твердаго знанія мѣстности или провожатаго было-бы безрасудной смѣлостью. Вотъ почему еще въ эпоху постоянныхъ ихъ посѣтителей приходилось направлять шаги идущихъ вдоль галлерей небольшими глиняными лампами, размѣщенными въ нѣкоторомъ разстояніи другъ отъ друга на особыхъ консоляхъ или въ полукруглыхъ нишахъ стѣнъ, сохранившихъ, нѣкоторыя и по сей день, слѣды копоти и дыма.

Въ корридоры проникали (т. е. съ земной поверхности въ „усыпальницы") по лѣстницамъ, пущеннымъ весьма круто во избѣжаніе обваловъ изъ довольно значительнаго иногда слоя рыхлой почвы, которая лежитъ надъ плотною породой катакомбы и которую лѣстницѣ приходится прорѣзать. Лѣстницами-же сообщаются и отдѣльные ярусы. Входъ въ подземелье у нѣкоторыхъ усыпальницъ былъ тайный, сокрытый въ саду или виноградникахъ какого-либо зажиточнаго гражданина, тайнаго христіанина, обиловавшихъ въ окрестностяхъ Рима *); отправляющіеся на богослуженіе въ катакомбу христіане всегда могли быть сочтены за гостей и кліентовъ домовладѣльца. Но это бывало рѣдко, развѣ лишь въ эпохи жестокихъ гоненій конца языческаго періода имперіи; въ первые-же два вѣка, стоя на легальной почвѣ, т. е. находясь подъ защитой римскихъ законовъ о неприкосновенной святости не только всякихъ гробницъ, но даже принадлежащихъ имъ цѣлыхъ погребальныхъ урочищъ (садовъ, полей и проч.), притомъ-же мало отличаясь по внѣшности отъ кладбищъ разныхъ другихъ, пользовавшихся правомъ свободы культа восточныхъ народностей въ населе-

*) Напр. ходъ въ катакомбы Каллиста или Нерея и Ахилла.

нія Рима, катакомбы имѣли входъ безъ всякихъ мѣръ предосторожности,—открытый. Со времени Константина нѣкоторыя снабжены даже довольно удобными лѣстницами*) Такимъ образомъ и это послѣднее обстоятельство (не говоря уже о живописи и надписяхъ усыпальницъ, прямо отвѣчающихъ своимъ содержаніемъ воззрѣніямъ новой религіи на загробную жизнь) указываетъ на прямо цѣлесообразное происхожденіе катакомбъ, ихъ нарочитое сооруженіе и прежде всего для погребенія, а не какъ случайное пользованіе готовыми каменоломнями ради только убѣжища и общественной молитвы, въ то время уже имѣвшей и особыя, ей предназначенныя мѣста). Только какъ исключеніе или по крайней необходимости могли быть употреблены подъ катакомбы и каменоломни и копи поццолана и то, когда на нихъ случайно натыкались при подземной работѣ (напр. въ усыпальницахъ св. Агнессы и Присциллы). Утилизировать ихъ было можно, лишь подвергнувъ значительнымъ строи-**

---

*) Особливо выходящія въ построенные надъ катакомбами христіанскіе храмы, напр. S. Lorenzo, что in agro Verano, S. Sebastiano и др. Есть лѣстницы, сооруженныя и въ недавнее время.

**) Хотя въ первые три вѣка христіане въ эпохи гоненій собирались для богослуженія всюду, гдѣ только могли найти убѣжище: „поля, пустыри, корабли, даже стойла“ (Dion Alex. Episc.; Euseb. Hist. eccles. VII, 22), но нерѣдкіе декреты императоровъ, предписывающіе сломку христіанскихъ храмовъ (см. Тертул. Апологет. X, Арнобія и др.), указываютъ на существованіе таковыхъ уже и въ это время, конечно, устраиваемыхъ въ эпохи спокойствія Церкви; монументальные слѣды ихъ, однако, до насъ не дошли. Болѣе свѣдѣній имѣется о домашнихъ молельняхъ, т. наз. *ораторіяхъ* (oratorium). Чаще всего расположенныя въ верхнихъ частяхъ зданій (coenaculum) ради святости мѣста и избѣжанія взоровъ язычниковъ, онѣ были не только часовнями, но и мѣстами, гдѣ совершалось все христіанское богослуженіе того времени—таинства и обряды. Въ приписываемомъ софисту Лукіану одномъ діалогѣ (Φιλόπατρις № 23) есть описаніе одной такой ораторіи и молящихся въ ней, по всему видно, христіанъ („homines vultibus in terram pronis. pallidosque“). Недавнія раскопки въ Римѣ открыли возлѣ термъ Діоклетіана сооруженія, признаваемыя археологами (de Rossi. Bullet. 1875, № 2) остатками частной ораторіи (но не ранѣе IV вѣка); нѣчто подобное съ фресками, изображающими апостоловъ, найдено еще въ прошломъ вѣкѣ возлѣ церкви S. Prisco.

тельнымъ передѣлкамъ (искусственною кладкой внутреннихъ стѣнъ, устоевъ, контрфорсовъ и самихъ погребальныхъ ложъ), ассимилирующимъ такую каменоломню съ катакомбой и тѣмъ самимъ подтверждающимъ въ свою очередь самостоятельное возникновеніе этого памятника *).

§ 7. Происхожденіе общаго термина и частныхъ названій. Происхожденіе слова „catacumba“ точно неизвѣстно, такъ какъ, не смотря на многія изслѣдованія и часто остроумныя этимологическія сближенія, доселѣ еще неустановлено съ безспорной опредѣленностью. Одни его производятъ отъ греческихъ κατά — подъ и τύμβος — могильный холмъ (или κύμβος — углубленіе, впадина, яма, рытвина, пещера, ровъ), другіе предпочитаютъ этимологію: κατὰ κύμβη, на основаніи сходства, существующаго между гробницами въ формѣ саркофага и пустотой судна (cymba, cumba) **); также отъ κατά — cumba, т. е. подъ склономъ, подъ покатостью, т. е. въ низкомъ мѣстѣ. Археологъ Марки думаетъ, что данное названіе могло сложиться изъ латинскаго неупотребительнаго глагола cumbo, который съ придаткомъ предлоговъ ad, cum, de означаетъ «лежать», слѣдовательно слово катакомба заключаетъ въ себѣ понятіе во-первыхъ о мѣстности *под*земной, во-вторыхъ—такой, гдѣ *лежатъ* (т. е. покоятся) и т. п. Долгое время при существованіи общенарицательнаго для христіанскихъ подземныхъ кладбищъ слова „симетеріумъ“ „катакомбы“ было собственнымъ именемъ лишь одной части римскихъ усыпальницъ св. Севастьяна, въ которыхъ по древнему преданію на время положены были священные останки апостоловъ Петра и Павла, сокрытыя христіанами Рима отъ ихъ единовѣрцевъ съ

*) Близь лежащіе аренаріи иногда соединяли съ катакомбами, но лишь для того, чтобы сваливать въ нихъ, не давая повода къ подозрѣнію, накопившійся отъ работъ въ катакомбахъ туфъ и муссоръ, а во время гоненій, чтобы безопаснѣе посѣщать и сами усыпальницы.

**) См. Schneider „Lexicon graecum“, слово Κύμβη.

Востока, когда тѣ явились въ столицу, чтобы перенести тѣла святыхъ въ ихъ отчизну Палестину. Эта мѣстность во времена папы Григорія В. (VI стол.) называлась «ad catacumbas», а само слово, получивъ позже болѣе широкій смыслъ, впервые только въ IX вѣкѣ стало пріурочиваться ко всѣмъ въ совокупности усыпальницамъ въ подпочвенномъ слоѣ окрестныхъ полей «вѣчнаго города». Съ теченіемъ времени этотъ терминъ сталъ общимъ для христіанскихъ подземныхъ кладбищъ и внѣ Рима, обозначая нынѣ (хотя и самовольно) всѣ искусственныя подземелья земнаго шара. Для христіанской археологіи представляютъ интересъ, конечно, только первыя. Изъ такихъ (внѣ Рима) болѣе замѣчательны: въ Тосканской области (древней Этруріи), наприм. интересныя у гор. Кіузи *), весьма значительныя въ Неаполѣ **) и другихъ мѣстахъ южной Италіи; возлѣ нѣкоторыхъ городовъ Сициліи (Мессины, Сиракузъ) и на островѣ Мальтѣ; въ Испаніи (возлѣ Эльвиры, Сарагоссы, Севильи); въ Галліи (Аюнѣ, Парижѣ—въ холмѣ Montmartre, Кельнѣ, Трирѣ); въ Африкѣ (египетской Александріи и у древн. Киренъ); на Кипрѣ, греч. о-вѣ Мелосѣ, въ Антіохіи, у насъ въ Керчи и во многихъ другихъ мѣстахъ ***), хотя разныхъ эпохъ и не всѣ съ чертами вполнѣ римскаго катакомбнаго характера.

*) Описаны аб. Cavedoni Ragguaglio sto.ico archeologico di due antichi cimiteri c.istiani di Chiesi. Modena 1853.

**) Напр. подъ храмами S. Gennaro (Януарія) de poveri. S. Maria della Sanità. S. Ma.ia della Vita. Первыя изъ нихъ вырыты въ туфѣ и отчасти превосходятъ римскія катакомбы шириной и высотой проходовъ, расположенныхъ въ 3-хъ соединяемыхъ лѣстницами ярусахъ. Подробное описаніе въ IV т. труда церковнаго правовѣда Pellicia De christianae Ecclesiae primae, mediae et novissimae aetatis politia. Vercellis 1780.

***) Подробное, хотя устарѣлое перечисленіе у Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi cristiani di Roma; in f° Roma 1720.

Всѣхъ ихъ, конечно, превосходятъ и размѣрами и устройствомъ, и церковно-историческимъ и художественно-археологическимъ значеніемъ — катакомбы римскія. Ихъ насчитываютъ около Рима болѣе сорока (съ извѣстными лишь по имени, но еще не открытыми — до шестидесяти): 26 изъ нихъ большія (образовавшіяся изъ соединенія нѣскольких болѣе раннихъ самостоятельныхъ группъ коридоровъ и камеръ), 11 малыхъ (большею частью погребальницы мучениковъ) и 5 вырытыхъ послѣ Константина В. (т. е. въ эпоху послѣ гоненій). Однѣ заимствовали кличку отъ именъ одного или нѣсколькихъ мучениковъ и святыхъ, которые или въ нихъ погребены, или позволили христіанской общинѣ соорудить усыпальницы на имъ принадлежавшихъ земельныхъ участкахъ (таковы напр. катакомбы св. Агнессы, св. Присциллы, свв. Нерея и Ахилла, св. Панкратія, св. Ерма). Другія сохранили названіе мѣстныхъ урочищъ, гдѣ были проложены (напр. «ad Nymphas», «ad Ursum pileatum», или «inter duas lauros», «ad Sextum Philippi» и т. п.). Наконецъ иныя (и такихъ кажется большинство) усвоили себѣ имена землевладѣльцевъ ихъ территорій, имена ихъ основателей или, что чаще, лицъ расширившихъ и тѣмъ или другимъ способомъ улучшившихъ подземныя помѣщенія для христіанской общины. Послѣдняя, еще непризнанная государствомъ въ вѣка гоненія на Церковь, могла владѣть погребальными сооруженіями, конечно, лишь не иначе, какъ прикрывшись правомъ собственности частнаго лица. Такимъ образомъ возникли прозвища *катакомбъ Домициллы, Бальбина, Каллиста*, лицъ, какъ извѣстно, не бывшихъ погребенными въ катакомбахъ этого наименованія, равно какъ прозвища многихъ катакомбъ отъ именъ лицъ, въ исторіи христіанской Церкви мало или совсѣмъ неизвѣстныхъ (напр. Претекстата, Апронія, Iорда-

новъ, Новеллы, Понтія, Максима, кладбища которыхъ недавно найдены въ Римѣ *).

Съ вѣка Константина В. и признанія государствомъ правъ Церкви нѣкоторыя изъ такихъ усыпальницъ покинули старыя прозвища, замѣнивъ ихъ въ устахъ общины именами славныхъ въ ея дѣяніяхъ святыхъ и мучениковъ, въ нихъ погребенныхъ, или названіями находившихся въ катакомбахъ святилищъ (алтарей и храмовъ, сооруженныхъ въ честь того или другаго лица или событія евангельской исторіи). Такъ напр. усыпальницы Домициллы стали именоваться катакомбами свв. Нерея — Ахилла и Петрониллы (базилика которыхъ здѣсь недавно найдена) **), усыпальница Бальбина стала катакомбой св. Марка, — Каллиста приняла имена св. Сикста и св. Цециліи.

Различія этой двойной номенклатуры (говоритъ знаменитый археологъ де-Росси) весьма существенны въ исторіи подземнаго Рима, такъ какъ служатъ немалымъ орудіемъ къ разрѣшенію многихъ научныхъ затрудненій, хотя бы въ опредѣленіи археологической даты того или другаго памятника, такъ какъ находятся въ прямомъ соотвѣтствіи съ хронологическимъ дѣленіемъ памятниковъ христіанской древности на двѣ групы, именно групу памятниковъ вѣка гоненій и вѣка побѣды Церкви.

§ 8. Исторія римскихъ катакомбъ. Прошлое христіанскихъ усыпальницъ Рима явно распадается на три періода: время образованія ихъ или строительства катакомбъ, періодъ благочестивыхъ паломничествъ къ нимъ и время открытія ихъ и изученія археологической наукой. Первый періодъ ихъ въ то-же время есть и первая страница жизни самаго христіанства не только въ городѣ Римѣ, но и въ цѣломъ мірѣ, такъ какъ политическая роль Рима, какъ послѣдней и единственной общей столицы древности (по мѣткому сравненію одного историка христіанства — подобной верхушкѣ горы, освѣщаемой восходящимъ солнцемъ раньше ея подошвы) дѣлала этотъ городъ прежде другихъ доступнымъ

*) См. издав. въ Римѣ съ 1863 г. de Rossi Bulletino di archeologia cristiana 1863 г., серія I, стр. 42.

**) Bulletino 1875 г., № 1.

свѣту съ Востока; — вотъ почему судьбы древне-христіанскаго Рима представляютъ собою одинъ изъ интереснѣйшихъ моментовъ жизни обновляющагося человѣчества, который является, однако, пока только любопытной, но еще нерѣшенной задачей въ исторіи, такъ какъ не только этой послѣдней, но и ея опорѣ—археологіи приходится, не смотря на всю колоссальность монументальныхъ памятниковъ христіанства въ Римѣ, разбираться еще между его слѣдами, до такой степени затерты они здѣсь наступившей тысячу лѣтъ спустя эпохой «Renaissance»'a. Само время появленія христіанъ въ Римѣ является пока загадочнымъ и спорнымъ, такъ какъ археологія отмѣчаетъ въ немъ хотя и ранніе, но далеко не первые ихъ шаги. Гдѣ ей искать ихъ — указала остроумная догадка исторіи: появленіе началъ христіанства въ «вѣчномъ городѣ» приходится отыскивать въ томъ, нѣкогда кипѣвшемъ торговлей и международной жизнею центрѣ Рима (между Тибромъ, Авентиномъ и Палатиномъ), гдѣ была его пристань (Emporion) и гдѣ, естественно, былъ самый ранній притонъ всякихъ новоприбывшихъ моремъ съ Востока инородческихъ элементовъ: грековъ, сирійцевъ, іудеевъ, а слѣдовательно и (смѣшиваемыхъ долго съ послѣдними, какъ этнографически имъ тождественныхъ) первыхъ христіанъ. (Эта мѣстность близка и теперь къ еврейскому кварталу современнаго Рима т. наз. Ghetto*) и можетъ быть расширена съ исторической точки зрѣнія и далѣе за Тибръ, на XIV кварталъ Августовскаго Рима, извѣстный Trans-Tiberim нынѣ Transtevere, составъ населенія котораго былъ тотъ-же инородческій). Здѣсь то и основаны были первыми адептами новой религіи тѣ первыя христіанскія молельни (oratorium см. § 6), въ функціи которыхъ и заключалась вся несложная и первоначально простая обрядовая сторона древняго христіанства. Жизнь его послѣдователей въ этотъ первый моментъ намъ документально неизвѣстна: христіанскіе источники (апостольскія Дѣянія и Посланія) относятся хотя и къ ранней, но все-же послѣдующей уже порѣ (- ко времени посѣщенія Рима апостолами Петромъ и Павломъ); римскія не дошли или — значительно позднѣ **). Монументальныхъ пока нѣтъ или они покрыты позднѣйшими наслоеніями. Судя по даннымъ въ Дѣяніяхъ апостольскихъ (XXVIII, 15) и упоминаемымъ ап. Павломъ именамъ христіанъ въ Римѣ, чисто латинскимъ, напримѣръ, Приска, Аквилы, Урбана, Руфа и многимъ другимъ греческимъ и еврейскимъ (къ Римл. Посл. XVI. 3. 9.

*) См. Fr. Wey Rome descriptions et souvenirs. Paris 1875).

**) Напр. Светоній, случайно извѣщающій насъ о какихъ-то волненіяхъ въ этомъ кварталѣ, сущность которыхъ римское правительство уразумѣть не могло, да, конечно, особенно и не интересовалось, какъ слишкомъ обыденнымъ явленіемъ по тому времени непрерывной и естественной экономической, сословной и національной неурядицы въ жизни населенія столицы стомилліонной державы (см. Sueton. Claudius cap. XVII).

13) можно не безъ основанія предположить основаніе христіанскаго братства въ Римѣ еще ранѣе 58 г. по Р. Х. Къ той-же половинѣ 1-го вѣка нашей эры восходитъ и начало возникновенія христіанскихъ катакомбъ, если только (что вѣроятнѣе) онѣ не возникли еще раньше кончины ап. Петра *), по крайней мѣрѣ, въ Римѣ нѣтъ никакихъ слѣдовъ христіанскихъ погребеній, предшествующихъ основанію катакомбъ. Христіанская первобытность этихъ подземелій находитъ себѣ много подтвержденій между прочемъ 1) въ стилѣ ихъ росписи, напоминающей доброе время римской живописи и вообще искусства вѣка первыхъ Антониновъ (фрески въ «усыпальницахъ» Калликста можно-бы смѣло отнести даже къ 1-му вѣку),— украшать-же живописью катакомбы ни въ какомъ случаѣ не могли въ первое-же время ихъ сооруженія, имѣвшаго ближайшей цѣлью лишь удовлетвореніе неотложной необходимости только въ погребеніи,— возможно это было лишь въ эпохи покоя отъ гоненій или благоденствія христіанской общины; во 2-хъ) — монеты и камеи (камни-медальоны съ рельефной рѣзьбой), помѣщавшіяся въ гробницахъ для обозначенія эпохи погребенія, въ числѣ которыхъ находимъ экземпляры отъ временъ Домиціана и даже болѣе раннихъ императоровъ; въ 3-хъ) надписи, представляющія иногда (напр. въ усыпальницахъ св. Агнессы) столь архаическія формы палеографіи, что ихъ можно-бы счесть за языческія, если-бы ихъ не отличали изображенія извѣстныхъ христіанскихъ символовъ (напр. якоря и т. п.). Изъ одинадцати тысячъ такихъ надписей (собран. де-Росси) **) около трехсотъ носятъ даты времени между Веспасіаномъ (71 г. по Р. Х.) и половиной четвертаго вѣка.

Хотя наука намъ не представила еще точныхъ данныхъ о времени и условіяхъ основанія той или другой усыпальницы, но то, что извѣстно намъ объ уваженіи христіанъ къ останкамъ ихъ братіи, особливо мучениковъ, и объ отвращеніи, питаемомъ къ совмѣстному съ язычниками погребенію, не позволяетъ сомнѣваться въ вѣроятности предположенія, что происхожденіе старѣйшихъ изъ этихъ подземелій можетъ быть отнесено ко времени первыхъ гоненій, т. е. Не-

*) Притомъ не какъ исключительно христіанскія, а общія съ іудейскими погребальными подземельями, съ которыми первое время вѣроятно и смѣшивались; іудейскія катакомбы расположены были по сосѣдству съ еврейскимъ кварталомъ Trans-Tiberim—въ отлогостяхъ холма (нынѣ) Monte-Verde и узнаются по надписямъ, изображеніямъ библейскаго «семисвѣщника» и т. п. Двѣ еврейск. усыпальницы есть еще и на Via Appia и сравнительно лучше устроенныя. См. Garrucci Cimitero degli antichi Ebrei scoperto in vigna Randanini (Roma 1862). Ихъ еще находятъ въ Апуліи (Веноза) и др. мѣстностяхъ, см. Ascoli Antichi sepolcri giudaici del Napolitano (Roma 1880). Кажется, что подземныя гробницы были въ ходу еще у какого-то изъ проникшихъ въ Римъ восточныхъ культовъ, быть можетъ — персидскаго Митры.

**) Большинство въ лапидарномъ музеѣ Ватикана.

роновскаго пожара (64 г.). Такимъ образомъ, напр. катакомбы подъ Ватиканскимъ холмомъ (возлѣ котораго находились дворецъ и сады Нерона, т. е. первая арена мученичества христіанъ въ Римѣ) вѣроятно, и получили свое начало въ половинѣ шестидесятыхъ годовъ новой эры, по крайней мѣрѣ, древнее преданіе Церкви пріурочиваетъ погребеніе пострадавшаго (67 г.) при Неронѣ ап. Петра, а за нимъ и цѣлаго ряда римскихъ епископовъ именно къ этимъ катакомбамъ.

Въ ту-же эпоху гоненій Нерона было положено начало и другимъ усыпальницамъ, напр. (лежащимъ вблизи Ватиканскихъ) катакомбамъ *Луцины*, сооруженнымъ вначалѣ для погребенія мучениковъ на участкѣ, дарованномъ тайной исповѣдницей Христа, нѣкоей Луциной *). Эпоха Флавіевъ, Траяна и Адріана, вызвавъ съ одной стороны разрушеніемъ Іерусалима приливъ іудеевъ въ Римъ, а съ другой, вчавъ гоненія на восточные культы и наложивъ запретъ на переходъ изъ греко-римскаго культа въ іудейство (слѣдовательно и къ ему родственное христіанство), тѣмъ только усилила христіанскій элементъ въ столицѣ, что отразилось и на ростѣ катакомбъ. Такъ напр. возникаютъ усыпальницы Коммодиллы (ап. Павла), Присциллы, усыпальницы Домициллы (болѣе извѣстныя подъ именами здѣсь погребенныхъ св. Нерея и Ахилла); послѣдніяпредставляютъ еще тотъ историч. интересъ, что возникли на землѣ слѣдовательно и при участіи лица, принадлежавшаго къ императорскому дому Флавіевъ, именно, племянницы (или внучки) Веспасіана Домициллы **). Имена погребенныхъ въ этихъ подземельяхъ указываютъ на принадлежность памятниковъ еще апостольскому (т. е. 1-му) вѣку Церкви, уже энергически выступившей какъ борецъ, на состязаніе съ языческимъ государствомъ и, не смотря на зачастую тяжкія потери въ рядахъ ея ратниковъ и представителей (напр. хотя-бы высланнаго въ Херсонесъ Таврическій и казненнаго Домиціаномъ въ 95 г. епископа г. Рима, папы Климента), паденію языческаго государства полагается уже прочное начало.

Столь успѣшный ростъ христіанства, а съ нимъ вмѣстѣ и его катакомбъ за это время, находитъ себѣ объясненіе въ нѣкоторыхъ обстоятельствахъ, существованіе которыхъ обнаружено какъ исторіей, такъ особенно, архео-

*) Подъ этимъ именемъ, какъ нынѣ убѣдились, скрывалась извѣстная римская матрона Pomponia Graccina, оправданная мужемъ Плавціемъ въ обвиненіи въ принадлежности къ христіанству (Tacit Annal. 13, 32).

**) Два фрагмента камей, найденныхъ одинъ въ 1772, другой въ 1817 г. носятъ надписи: «Flaviae Domitillae... Vespasiani Neptis... Beneficio» и «Sibi ex Indulgentia Flaviae Domitill.». Раскопки 1865 г., обнаружившія здѣсь существованіе цѣлой подземной галлереи благороднаго архитектурнаго стиля, указываютъ на аристократическое происхожденіе памятника и пользованіе имъ лицами изъ высшаго круга.

логіей памятниковъ этого времени. Въ послѣднемъ случаѣ первое мѣсто занимаетъ вскрытый изслѣдованіями археолога римскихъ катакомбъ, де-Росси, любопытный фактъ *охраны христіанскихъ катакомбъ* самыми *римскими законами*. Всѣ почти онѣ расположены (см. § 9) вблизи оживленныхъ пунктовъ населенія, именно проѣзжихъ дорогъ (значительная часть напр. у самой многолюдной Via Appia), на разстояніи всего нѣсколькихъ верстъ отъ городской стѣны, слѣдовательно рылись онѣ не тайно, а у всѣхъ на виду. Конечно, это возможно было лишь при какомъ-то особенно благопріятствующемъ дѣлу факторѣ: таковымъ оказываются давно существовавшіе въ греко-римскомъ мірѣ «*погребальныя товарищества*» (collegia funeratitia), представлявшія собою юридическое лицо, имѣвшее право пріобрѣтать и распоряжаться имуществомъ, защищая, какъ всегда, свои права судебнымъ порядкомъ. Слѣдовательно, даже преслѣдуя христіанъ, какъ людей враждебныхъ римской религіи (а съ нею, естественно, и связанному государственному строю), римское правительство не стѣсняло христіанъ во владѣніи кладбищами, — иначе должно было-бы сойти съ почвы общеобязательнаго общественнаго и частнаго права (jus publicum и privatum). Вотъ почему и христіанскія усыпальницы пользуются погребальной территоріей на обще-легальномъ основаніи съ языческими некрополями (тоже всегда помѣщавшимися по сторонамъ дорогъ) тѣмъ болѣе, что эта легальность встрѣчала себѣ поддержку еще и въ другомъ,—вступленіи въ христіанскую общину членовъ вліятельныхъ аристократическихъ фамилій, слѣдовательно явныхъ или тайныхъ ей покровителей и жертвователей. Дѣйствительно, большинство катакомбъ возникло какъ подземные ростки изъ основнаго зерна—какой-либо подземной гробницы извѣстнаго лица. Третьимъ мирволившимъ христіанству обстоятельствомъ было философски-индиферентное отношеніе долгое время самаго правительства ко всякимъ религіознымъ ученіямъ вообще и національнымъ культамъ въ особенности, отсюда и къ христіанству, долго смѣшиваемому въ Римѣ съ іудействомъ *). Этимъ индиферентизмомъ и объясняется успѣхъ того религіознаго движенія въ концѣ жизни древняго міра, которое вело къ сліянію восточныхъ религій съ римскою государственной; послѣдней, слишкомъ отвлеченной и сухой, какъ юридическая формула, восточные культы доставляли миѳологическое и обрядовое содержаніе. Но этотъ индиферентизмъ былъ не безусловенъ, — относясь лишь къ культамъ, не отрицавшимъ государственной религіи и общественнаго строя Рима. Къ такимъ христіанство причисленнымъ быть не могло, разъ оно стало зрѣлымъ — самостоятельнымъ и узнано отличнымъ отъ іудейства и др. культовъ Востока, допуская существованіе которыхъ, римское правительство все-таки запрещало переходъ въ нихъ изъ греко-римскаго культа во имя все того-же поддержанія го-

*) Что находило себѣ опору въ т. наз. ius gentium, т. е. признанныхъ Римомъ правахъ иноземныхъ народовъ.

сударственной религіи. Вотъ почему уже Траянъ—врагъ всякихъ тайныхъ корпорацій («гетерій», collegia, corpora, sodalitia), какъ возможно опасныхъ тогдашнему правительственному строю организацій,—казнилъ христіанъ, какъ членовъ нелегальной общины и притомъ отвергавшихъ жертвоприношенія государственнымъ богамъ (въ томъ числѣ заживо обоготвореннымъ цезарямъ); вотъ почему и Адріанъ, самъ по себѣ индиферентная ко всякимъ религіямъ и ко всему въ мірѣ, безсодержательная до пустоты натура, поднималъ гоненія на новый культъ, сверхъ того не столько исходя (какъ это думаютъ) изъ репрессивныхъ цѣлей по отношенію къ волновавшейся Палестинѣ (возстаніе Баркохбы въ Іерусалимѣ), сколько уступая народившемуся въ нѣкоторыхъ классахъ общества озлобленію противъ христіанъ, выражавшемуся въ повседневныхъ требованіяхъ и голодной черни и гордыхъ философовъ предавать христіанъ на растерзаніе звѣрямъ. Причины озлобленія лежали: въ презрѣніи просвѣщенныхъ греческою философіей классовъ ко всякимъ увлеченіямъ восточными религіями, на которыя они смотрѣли, какъ на грубое суевѣріе *), затѣмъ,—въ быстромъ распространеніи христіанства между римской аристократіей, нелюбимой чернью и цезарями (какъ носительница старыхъ доимператорскихъ идеаловъ) **), наконецъ, —въ присущихъ идеаламъ христіанства пугавшихъ и консерваторовъ старины и защитниковъ современности элементахъ соціальной реформы (сословной и національной равноправности, экономической общности, облзательной личной и общественной морали и т. п.). Отсюда гоненія Марка-Аврелія, мягкаго и добраго по существу правителя,—гоненія Септимія Севера, члена въ сущности весьма расположенной къ христіанству династіи и т. п.

Но ни эти гоненія, ни гоненія, еще болѣе кровавыя, императоровъ Максимина (235—37) и Декія (249—51) не могли искоренить уже весьма распространившагося христіанства, и каждая новая жертва гоненій только увеличивала число погребальныхъ ложъ въ катакомбахъ. Послѣднія, оставаясь пока (до половины III вѣка) внѣ формальныхъ преслѣдованій,—сдѣлались главнымъ оплотомъ христіанской общины, концентрировавшей въ нихъ, такъ сказать, всѣ свои си-

*) Откуда цѣлые сонмы ложныхъ инсинуацій и сплетень на христіанство и оскорбительныхъ для религіознаго чувства карикатуръ (росказни о культѣ ослиной головы и безнравственности, пасквильныя изображенія предметовъ христіанскаго богопочитанія, какъ напр. „палатинское распятіе" молящагося Алексамена и т. п.), а съ другой — обширная и сильная апологетика (защита въ литературѣ писателями Церкви — какъ Іустинъ, позже Оригенъ, Тертулліанъ, Минуцій Феликсъ и др.).

**) Напр. переходъ въ христіанскую общину членовъ старипнаго римскаго рода Цециліевъ-Метелловъ (gens Caecilia), изъ которой вышла св. Цециллія, положившая своей гробницей начало знаменитымъ катакомбамъ, сооруженнымъ однимъ изъ дѣятелей христіанской общины папою Каллистомъ.

лы; вотъ почему правительство рѣшается наконецъ наложить руку и на катакомбы. Въ гоненіе Валеріана (257—60) эдиктъ за эдиктомъ конфискуетъ земли, постройки (храмы) и наружныя гробницы христіанъ, запрещаетъ посѣщать кладбища и, вообще, собираться подъ какимъ-бы то ни было предлогомъ. Катакомбы перестаютъ быть явной, открытой собственностью христіанской коллегіи и пріобрѣтаютъ таинственный, запрещенный видъ. Многія изъ нихъ разрушены; представители римской церкви (напр. папы Стефанъ и Сикстъ II, діаконъ Лаврентій) и не мало ея членовъ казнены. Но лишившись гарантіи законовъ, катакомбы все-таки не погибли, а лишь завалили щебнемъ явные свои входы и проложили новые - тайные; онѣ не только выдерживаютъ это и послѣдующія гоненія, напр. Авреліана и самое страшное изъ всѣхъ—Діоклетіана и Максиміана (303—310), скрывъ въ отдаленныхъ нѣдрахъ своихъ церковныя драгоцѣнности, книги, архивы, мощи и святыхъ, но еще успѣваютъ положить жертвами послѣдняго основаніе одной изъ самыхъ богатыхъ и интересныхъ усыпальницъ Рима (св. Агнессы, мученицы 304 г.). Вообще съ I вѣка и до начала IV подземное зодчество христіанскаго Рима идетъ въ геометрической прогрессіи и съ энергіей, превышающей усилія язычества подавить новое ученіе; изъ возникшихъ-же за это время катакомбъ усыпальницы Каллиста, какъ и многія другія, указываютъ, что катакомбы уже успѣли сложиться въ почти законченное цѣлое. Гоненіе Діоклетіана, являющееся намъ не простымъ преслѣдованіемъ опасной правительству секты, а настоящей уже борьбой одряхлѣвшаго государства съ новымъ, созрѣвшимъ въ немъ и сильнымъ организмомъ—Церковью, кончается, какъ извѣстно, побѣдою „подземнаго Рима".

Съ Константина В. новый періодъ жизни христіанства вводитъ и катакомбы въ новую фазу ихъ существованія, отозвавшуюся, впрочемъ, на этомъ памятникѣ искусства съ точки зрѣнія археологической его цѣнности скорѣе отрицательно, чѣмъ положительно, принеся ему болѣе вреда, нежели пользы. Хотя погребеніе въ катакомбахъ продолжается еще около полутора вѣка, и даже даетъ поводъ къ основанію новыхъ усыпальницъ, но съ 347 года сооруженіемъ трехъ катакомбъ папою Іуліемъ заканчивается у христіанъ Рима періодъ созданія подземныхъ ихъ некрополей. До конца V столѣтія ограничиваются лишь расширеніемъ старыхъкладбищъ, реставраціей обрушившихся стѣнъ, сводовъ и галлерей, сооруженіемъ удобныхъ лѣстницъ, проведеніемъ вентиляціонныхъ каналовъ и свѣтовыхъ отверстій (см. § 14), наконецъ, украшеніемъ живописью и зодческой отдѣлкой подземныхъ въ нихъ храмовъ; послѣднимъ особенно заявилъ себя (въ пол. IV вѣка) папа Дамассъ, украсившій стихотворными надписями для паломниковъ выдающіяся святыни римскихъ подземелій. Къ сожалѣнію, ремонтировка старыхъ сооруженій (галлерей) и надстройка на нихъ новыхъ (базиликъ-камеръ) влекли за собой уничтоженіе болѣе раннихъ формъ и произведеній искусства (ломку цѣлыхъ ярусовъ корридоровъ и погребальныхъ ложъ, ломку и покраску фреско-

вой штукатурки и т. п.). Къ тому-же и само погребеніе въ катакомбахъ съ третьей четверти IV столѣтія становится дороже и рѣже и къ началу V-го вѣка (вѣрнѣе—послѣ 457 г.) совсѣмъ таки прекращается, особливо, когда нашествіе Вестъ-Готовъ (Алариха 409—10) и разграбленіе ими Рима подвергло эти кладбища сильному опустошенію.

Съ этой поры и до VIII вѣка катакомбы въ роли святилищъ служатъ только мѣстомъ посѣщенія паломниковъ и культа погребенныхъ здѣсь мучениковъ и святыхъ, въ каковыхъ цѣляхъ Церковь изготовляетъ особыя календари и мартирологи (святцы съ указаніемъ мѣста погребенія мученика и дня празднованія его памяти), которые раздавались паломникамъ и служатъ въ настоящее время важнымъ источникомъ для возстановленія первобытной топографіи катакомбъ. Но время этого, такъ сказ., втораго значенія катакомбъ не продолжительно. Хотя отдѣльные случаи реставрированія этихъ памятниковъ еще встрѣчаются въ VI и даже VIII вѣкѣ (послѣднее при Львѣ III), вызванные новымъ опустошеніемъ варваровъ (въ осаду Рима Лонгобардами, напр. королемъ Астольфомъ и позже Сарацинами), — но катакомбы неудержимо клонятся къ упадку, теряя интересъ даже для паломниковъ, такъ какъ съ 648 г. (съ опустѣніемъ отъ политическихъ невзгодъ Кампаніи) римскіе епископы начинаютъ переносить изъ нихъ тѣла святыхъ въ базилики, а въ VIII вѣкѣ даже извлекать цѣлыми тысячами останки мощей и разсылать ихъ по всей католической Европѣ. Съ первой половины IX вѣка и до XIII (когда появилось путеводное описаніе святынь римскихъ т. наз. Mirabilia urbis Romae) ничего не слышно о катакомбахъ, да и потомъ (до половины XVI вѣка) ими никто не интересуется, что и естественно въ виду отсутствія папъ въ Римѣ (Авиньонское плѣненіе), политическихъ бурь въ Папской Области, а потомъ и эпохи Ренессанса (выдвинувшей на первый планъ интересъ къ изученію языческой древности). Названія усыпальницъ забываются, воздвигнутыя сверху зданія ветшаютъ и разваливаются и, загромождая обломками внутренность подземныхъ часовенъ, дѣлаютъ ихъ недоступными; дождевые наносы засоряютъ галлереи, нерѣдко обрушивавшіяся какъ отъ землетрясеній, такъ и отъ выборки плитъ, укрѣплявшихъ своды погребальныхъ ложъ. Плиты, мраморъ гробницъ и саркофаговъ, какъ и камень сводовъ и колоннъ расхищены на новыя постройки: грабящая рука посѣтителя, диллетанта-антикварра временъ Возрожденія, лишаетъ эти памятники многихъ фресокъ, надписей и саркофаговъ и только съ половины XVI вѣка начинается научное изслѣдованіе катакомбъ, а въ наше время положенъ предѣлъ дальнѣйшему расхищенію памятниковъ.

„Колумбомъ катакомбъ" вполнѣ заслуженно называютъ *Антоніо Бозіо* *). Мальтіецъ родомъ и членъ Мальтійскаго Ордена, простой адвокатъ по профес-

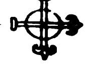
*) Хотя первыми пробравшимися въ римскія подземелья съ научной цѣлью, почтенными предтечами его по катакомбной наукѣ всегда должно счи-

сіи, Антоніо Бозіо затрачиваетъ громадныя деньги и отдаетъ лучшихъ 33 года жизни на изслѣдованіе римскихъ подземелій, которое ведетъ (1567—1600) съ рѣдкою проницательностью и поразительной неутомимостью, заставляющими невольно преклоняться, какъ предъ его нравственной энергіей, такъ и—физическими силами. Запасшись провизіей, свѣчами и (какъ нѣкогда Тезей) клубкомъ нитокъ, пускается онъ въ эти страшные лабиринты смерти, рискуя погибнуть, заблудившись или попавъ въ галлереи, закупоренныя земляными обвалами, залитыя подпочвенными водами, — проводитъ тамъ цѣлыя недѣли, начертывая планы, еще и теперь поражающіе ученыхъ своею правильностью, списывая надписи и дѣлая снимки съ живописи и др. предметовъ искусства. Въ результатѣ является трудъ (Roma sotterranea etc., см. литер. § 5), съ которымъ по богатству и вѣрности разъясненій, по численности воспроизведенныхъ предметовъ и точности ихъ рисунка, неожидаемой отъ антиквара того времени, мало что можетъ сравниться. Но не суждено было труженику увидѣть въ печати этотъ, по истинѣ, базисъ христіанской археологіи, изданный лишь 30 лѣтъ (1632 г.) послѣ кончины имъ обезсмертившаго себя автора *). Задачей Бозіо были, однако, пока не болѣе какъ лишь исторія и топографія катакомбъ; онъ еще не задавался цѣлью истолковывать тѣ или другія различія въ катакомбномъ зодчествѣ въ связи съ ихъ назначеніемъ, притомъ-же сочиненіе его дошло къ намъ лишь въ его 2-й части (первая потеряна). Нѣкоторое число раскрашенныхъ рисунковъ катакомбной коллекціи Бозіо сохраняется въ Валличелліанской библіотекѣ (въ Римѣ) и первую попытку истолкованія изображенныхъ на нихъ христіанскихъ живописи и скульптуръ сдѣлалъ еще одинъ изъ друзей Бозіо, одинъ изъ ученѣйшихъ людей своего времени, бельгіецъ Jean l'Heureux **).

тать: 1) Onuphrio Panvinio (1529—1568), августинскаго монаха и профессора богословія во Флоренціи, пустившагося въ изслѣдованія римскихъ «усыпальницъ», опираясь на разныя мартирологи, житія папъ (такъ назыв. «Liber pontificalis» Анастасія библіотекаря) и «Mirabilia urbis Romae», результатомъ чего было появленіе его „De coemeteriis urbis Romae“ и „De ritu sepeliendi mortuos etc. (см. литерат. § 5); 2) доминиканца Alphonso Ciacconio, воспользовавшагося случайно вскрывшимися въ 1578 г. (отъ землянаго обвала) катакомбами Присциллы (на Via Salaria) и составившаго интересный альбомъ снятыхъ на мѣстѣ копій съ фресокъ, рисунковъ съ саркофаговъ и др. скульптуръ и 3) его друга фламандскаго дворянина *Филиппа де Вингъ* (de Winghe), восполнившаго работы Чьякоміо новыми снимками (къ сожалѣнію гдѣ-то затерявшимися и наукой неисчерпанными; см. Martigny Dict. des antiq. chrét. стр. 127).

*) Латинскій и болѣе всѣхъ распространенный переводъ *Аринги* (см. литер. § 5) изданъ даже лѣтъ 50 спустя.

**) Болѣе извѣстный подъ эллинизированной по модѣ вѣка фамиліей Macarius (μακάριος — блаженный, счастливый = франц. heureux). Его трудъ



Открытый Бозіо какъ-бы новый міръ для науки, міръ первобытной христіанской Церкви съ ея вѣрованіями, учрежденіями, бытомъ, искусствомъ, не могъ не вызвать и дальнѣйшаго участія въ его изученіи и изслѣдованіи, особенно въ ту пору (XVII и XVIII в.), когда римскому католицизму пришлось вести жесточайшую борьбу съ протестантизмомъ и искать монументальныхъ доказательствъ законности существованія въ Римск. Церкви спорныхъ догматовъ и непрерывности религіозной традиціи даже отъ вѣка апостольскаго. Вотъ почему вслѣдъ за Бозіо появляются на страницахъ исторіи катакомбъ новые ихъ изслѣдователи и истолкователи: въ 1688 г. *Рафаэль Фабретти* открываетъ двѣ „усыпальницы" (на via Latina и via Labicana) и издаетъ драгоцѣнный сборникъ катакомбныхъ надписей *); въ первой четверти XVIII в. *Антоніо Больдетти* съ ученымъ *Марангони* посвящаютъ почти тридцать лѣтъ на посѣщенія и научные розыски въ подземельяхъ, дополняя своими изданіями безсмертный трудъ Бозіо **); въ половинѣ того-же вѣка римскій прелатъ *Боттари* издаетъ свой богатый эрудиціей фоліантный трудъ—комментарій Бозіовскаго Roma sotterranea ***); наконецъ неизбѣжный спутникъ всякой экскурсіи въ область средневѣковой археологіи, французъ *Серу д'Аженкуръ* (1730—1814), посвятивъ катакомбамъ не мало времени изъ тридцати шести лѣтняго (1777—1814) своего пребыванія въ Римѣ, удѣляетъ ихъ описанію довольно широкое мѣсто въ своей Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence au 4-me siecle jusqu'a son renouvellement au 16-me и воспроизводитъ нѣкоторые снимки съ катакомбныхъ памятниковъ даже вѣрнѣе Бозіо.

Однако съ Серу д'Аженкуромъ на время замираетъ непосредственное изученіе катакомбъ. Послѣ почти полувѣковаго затишья (до 40 годовъ текущаго столѣтія), которое чуть не привело катакомбы (не смотря на столь великія имена въ наукѣ христіанскихъ древностей, какъ Мабильонъ и Фабретти) ко вторичному ихъ забвенію, наступаетъ (со второй четверти XIX столѣтія) новая

«Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur explicatae издано только въ 1856 г. ученымъ *Гаруччи* въ Парижѣ съ научными примѣчаніями. Трудъ Л'Ерё интересенъ лишь какъ первая попытка и, конечно, не отвѣчаетъ современнымъ взглядамъ археологической науки.

*) Fabretti Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio. Romae 1690 in f°.

**) См. литерат. § 5 и Marangoni De coemeterio S—um Thrasonis et Saturnini и Acta S-ti Victorini. Romae 1740.

***) Bottari Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, publicate già dagli autori della Roma sotterranea, ed'ora nuovamente date in luce colle spiegazioni, 3 т. Roma 1737—54 in f°; рисунки, какъ и у Аринги, печатаны съ мѣдныхъ досокъ *перваго* изданія Бозіо.

фаза въ изысканіяхъ римскихъ усыпальницъ. Занимаясь изученіемъ этихъ памятниковъ ради полемики съ протестантизмомъ, католическіе ученые вели это дѣло по мало научному методу, безъ должной критики: описывая памятники, копируя надпись, они не опредѣляютъ времени ни катакомбъ, ни надписей, вотъ почему, въ виду признанной наукою несостоятельности такаго изученія, скоро и сами католики перестаютъ пользоваться трудами прежнихъ своихъ ученыхъ. Теперь—наоборотъ: къ изученію катакомбъ (какъ, вообще, ко всей разработкѣ науки христіанскихъ древностей) начинаетъ все болѣе и болѣе прилагаться научный методъ. Не только отдѣльные отрывочные до того времени факты связываются послѣ ихъ провѣрки въ одно цѣлое, но сами катакомбныя изысканія ведутся не случайно, а идутъ по заранѣе намѣчаемому пути въ извѣстной системѣ и къ болѣе или менѣе геніально предугадываемымъ цѣлямъ. Этому способствуетъ изученіе многихъ, вновь добытыхъ наукою письменныхъ и вещественныхъ памятниковъ, которые не были еще извѣстны ни Бозіо, ни Больдетти, ни Марангони *).

Пользуясь-то ими, ученый іезуитъ Марки предпринимаетъ (два съ половиной вѣка спустя послѣ Бозіо) цѣлое путешествіе по катакомбамъ, которое длится почти десять лѣтъ, и главнымъ театромъ изысканій избираетъ „усыпальницы" св. Агнессы. Помимо добытыхъ здѣсь разныхъ археологическихъ данныхъ, главнымъ результатомъ изслѣдованій является убѣжденіе въ неслучайномъ, а исключительно цѣлесообразномъ назначеніи и происхожденіи христіанскихъ катакомбъ. Вторая (и безспорно большая) заслуга Марки въ томъ, что онъ воспиталъ для науки такаго дѣятеля христіанской археологіи, какъ Giovanni-Battista de Rossi, къ которому въ области катакомбной дѣятельности онъ стоитъ въ точно такомъ-же отношеніи, какъ Онуфріо Панвини къ Антоніо Бозіо. Дѣйствительно, если Бозіо вполнѣ заслуженно прозванъ „Колумбомъ катакомбъ", то де-Росси достойно можетъ считать себя не только своего

*) Каковы напр.: опись-реестръ сосудовъ, присланныхъ лонгобардской королевѣ Теодолиндѣ со священными елеями отъ разныхъ священныхъ гробницъ, представляющій собою почти настоящій путеводитель по катакомбамъ конца VI столѣтія, Мартирологъ—(приписываемый св. Іерониму),—дошедшіе отъ временъ Константина списки римскихъ епископовъ (отъ св. Петра до св. Іулія), указаніе ихъ мѣстъ погребенія, перечисленіе гробницъ мучениковъ; отъ половины VII вѣка—извѣстія о церквахъ г. Рима и священныхъ мѣстахъ мучениковъ внѣ города; открытыя *Мабильономъ* въ Эйнзидленской рукописи римскія надписи и описаніе городскихъ округовъ Рима, гдѣ встрѣчаются указанія относительно и подземелій города; собранныя *Томази* изъ литургическихъ требниковъ (миссаловъ) XI и XII в. поминальныя молитвы для дней, празднующихъ годовщину мученичествъ святыхъ римской церкви, гдѣ, между прочимъ, встрѣчаются указанія и мѣстъ ихъ перваго погребенія; наконецъ, отъ того-же XI вѣка, составленное анонимомъ изъ Мальмесбюри перечисленіе и топографическое описаніе усыпальницъ святыхъ въ окрестностяхъ Рима и т. п.

рода Америго Веспуччи, т. е. впервые описавшимъ ихъ (какъ тотъ описалъ Новый Свѣтъ), но изучившимъ ихъ во всеоружіи современной археологической науки и открывшимъ въ нихъ цѣлыя группы новыхъ данныхъ, интересныхъ для общей науки христіанскихъ и художественныхъ древностей; де-Росси — это своего рода Ал. Гумбольдтъ христіанской археологіи. Всѣ предшествовавшіе ему труды о катакомбахъ не только всегда страдали нѣкоторой неполнотой, но и не удовлетворяли требованіямъ строгихъ умовъ въ наукѣ, хотя бы ужъ тѣмъ, что имъ не всегда служили опорой положительныя данныя исторіи. Де-Росси первый внесъ историческій элементъ въ изученіе катакомбъ, удѣливъ преимущественное вниманіе всѣмъ историческимъ документальнымъ источникамъ (путеводителямъ, паломническимъ дневникамъ, календарямъ или четьи-минеямъ, дѣяніямъ мучениковъ, жизнеописаніямъ папъ и наконецъ самими катакомбными надписями), которые далеко не исчерпалъ Марки и которыми съумѣлъ воспользоваться только онъ, де-Росси, благодаря какъ громадной историко-археологической и филологической (какъ эпиграфистъ) эрудиціи, такъ еще и природному остроумію, рѣдкой догадливости и быстротѣ соображенія. Дѣйствительно, нужно было владѣть большимъ научнымъ тактомъ, значительной находчивостью даже, болѣе того, геніальной проницательностью, чтобы разобраться и въ этомъ письменномъ матеріалѣ, отличивъ въ немъ правду отъ лжи, равно и въ лабиринтѣ самихъ памятниковъ, въ которыхъ по одной какой-либо незначительной чертѣ, краткой надписи (часто просто обломку) доходить до гипотезъ, приводившихъ на практикѣ къ громаднымъ открытіямъ, подтверждавшимъ его умозаключенія, обобщенія и выводы. Вотъ почему никто до сихъ поръ не достигъ въ наукѣ катакомбъ такихъ громадныхъ результатовъ, какъ Росси, единственно владѣющій ключемъ къ этимъ „тайникамъ“ и всѣми нитями, связывающими исторію катакомбъ, особливо съ вѣка Константина и до эпохи научныхъ въ нихъ изысканій. Ему принадлежитъ открытіе того факта, что каждая усыпальница есть особое самостоятельное цѣлое, возникшее изъ собственнаго своего ядра, по опредѣленному исключительно своему поводу и независимое, топографически несвязанное (какъ иначе думали) съ остальными катакомбами Рима. Ему-же первому обязано христіанское зодчество открытіемъ зародыша позднѣйшихъ базиликъ III и IV столѣтій въ тѣхъ небольшихъ трехъабсидныхъ сооруженьицахъ, которыя появились надъ нѣкоторыми катакомбами (еще въ эпоху гоненій). Онъ-же научно возстановилъ и первичный христіанскій храмъ (ораторію), признавъ его въ зданіи, раньше считавшемся тѣми языческимъ. Но самымъ замѣчательнымъ подвигомъ Росси было открытіе имъ въ „усыпальницахъ Каллиста“ гробницъ св. Цециліи и папъ-мучениковъ III и IV стол. равно цѣлой серіи другихъ историческихъ „криптъ“ (§ 14), ходъ открытія которыхъ — полная эпопея препятствій и побѣдъ необычайнаго остроумія этого ученаго, проливших новый свѣтъ на христіанскую древность, наполнившихъ и подтвердившихъ реаль-

ными данными большие пробѣлы среди фактовъ, стоявшихъ въ прежней наукѣ на почвѣ только лишь одного преданія.

Овладѣвъ матеріаломъ, Росси задается смѣлою попыткою—начертать новый «Roma sotterranea», долженствующій обнять всѣ подземелья «вѣчнаго города», и осуществленіе которой (3 т. 1864—77), подлинно, сдѣлало эпоху въ наукѣ христіанскихъ древностей. Построенный на новомъ фундаментѣ и проведенный по вполнѣ научному методу этотъ трудъ внесъ въ науку катакомбъ самые прочные и цѣнные результаты, что немедленно и обнаружилось въ томъ оживленіи самой христіанской археологіи, какое послѣдовало за выходомъ въ свѣтъ уже его первыхъ 2-хъ томовъ; повторилось то, чѣмъ нѣкогда ознаменовалось появленіе труда Бозіо, только теперь—въ болѣе грандіозныхъ размѣрахъ: Россіевскій „подземный Римъ" резюмируется, сокращается, передѣлывается, комментируется, дополняется, черпаемый на всѣхъ языкахъ и десятками католическихъ, протестантскихъ и православныхъ ученыхъ (Норткотъ, Алларъ, Краусъ, Шульце, Отто, Допольдеръ, Роне, Фрикенъ и др. *).

Не удовлетворяясь этимъ (конечно, только началомъ столь грандіознаго предпріятія), Росси, въ виду громадности предстоящаго еще къ разработкѣ матеріала (естественно, не по силамъ и внѣ возможности одного лица и вѣка), основываетъ (въ 1863 г.) спеціальное періодическое изданіе (Bullettino di archeologia cristiana), спеціально предназначенное оповѣщать ученый міръ о результатахъ дальнѣйшихъ работъ и открытіяхъ въ катакомбной и вообще въ христіанской археологіи; этимъ онъ привлекаетъ къ дѣлу свѣжія новыя силы. Въ числѣ ихъ встрѣчаемъ, между прочимъ, достойнаго сотрудника, брата Джіованни, *Михаила Росси*. Послѣдній, избравъ своей частью географію и топографію катакомбъ, самопожертвованно раздѣляя съ знаменитымъ археологомъ всѣ труды подземныхъ экскурсій, уже успѣлъ начертить планы подземелій, превосходящіе все доселѣ имѣвшееся по этой части, и давшіе въ результатѣ первыя возможныя величины пространственныхъ размѣровъ римскихъ усыпальницъ **) (см. § 9).

---

*) См. литерат. § 5.

**) Чисто ученый характеръ Россіевскаго „Roma sotterranea" въ глазахъ художника и цѣнителя исключительно изобразительнаго искусства явился-бы, конечно, неполнымъ, если-бы не имѣлъ себѣ достойнаго иллюстратора въ почтенномъ трудѣ Louis Perret „Les catacombes de Rome", представляющемъ въ 5 томахъ in f° вѣрные снимки съ катакомбной живописи (въ нѣкоторыхъ номерахъ изданные впервые; т. 6-й объяснительный текстъ), при чемъ т. 5-й, посвященный надписямъ, является прекраснымъ подспорьемъ для христіанской палеографіи, мало теряющимъ свою цѣнность даже при существованіи спеціальнаго въ этомъ случаѣ труда того-же Джіованни Росси (Inscriptiones christianae etc., см. литер. § 5).

Такимъ образомъ трудами послѣднихъ 3-хъ столѣтій и особливо текущаго забытыя нѣкогда катакомбы снова дѣлаются предметомъ вниманія европейскаго общества, съ каждымъ днемъ внося своимъ содержаніемъ новыя лепты въ область знанія исторіи и археологіи первоначальнаго христіанства.

§ 9. Протяженіе и распредѣленіе «усыпальницъ». Не смотря на почти трехвѣковое существованіе «науки катакомбъ», она до сихъ поръ еще не можетъ дать удовлетворительнаго отвѣта на вопросъ, какъ велико протяженіе этихъ римскихъ подземелій да и, вѣроятно, не скоро еще и отвѣтитъ, такъ какъ измѣреніе подобнаго подземнаго лабиринта—не въ физической возможности отдѣльныхъ единицъ и десятилѣтій тѣмъ болѣе, что многія усыпальницы извѣстны лишь по имени (изъ другихъ памятниковъ): или мѣстонахожденіе ихъ еще не открыто, или онѣ засыпаны землею, или, наконецъ, въ нихъ доступъ опасенъ по причинѣ обваловъ. Занимая, повидимому, не большую по горизонтальному діаметру поверхность околоримской территоріи, катакомбы суммой линейнаго протяженія всѣхъ своихъ помѣщеній, въ сущности, громадны, благодаря многоэтажной и лабиринтной системѣ расположенія многовѣтвистыхъ своихъ галлерей. Рѣшеніемъ вопроса о протяженіи задавались почти всѣ представители катакомбной археологіи (начавъ съ Бозіо и—до Росси), и единственный положительный выводъ, къ какому они пришли—это признаніе ошибочнымъ взгляда нѣкоторыхъ (напр. еще въ не такъ давнее время — Рауль-Рошетта), что будто катакомбы Рима образуютъ непрерывную сѣть на пространствѣ всего протяженія пригородной территоріи. Доказано (Марки), что во-первыхъ, изъ нея должно изъять всѣ долины, такъ какъ христіанскія усыпальницы по физической необходимости избѣгаютъ дна долинъ, особливо Тибрскихъ, изъ опасенія просачиванія водъ, слѣдовательно—помѣщаются всегда выше уровня здѣсь обычныхъ рѣчныхъ водоразливовъ; во-

вторыхъ (де-Росси), что подземелья не только не спускаются въ эти долины, но что удерживаются даже передъ незначительными скатами или выемками, раздѣляющими холмы, въ толщи которыхъ, равно и высокихъ „плато", онѣ и залегаютъ*). Такимъ образомъ прежде гадательно предполагаемая связь между всѣми катакомбами Рима въ дѣйствительности не существуетъ; ее нѣтъ даже между большими и сосѣдящими другъ съ другомъ усыпальницами разнаго наименованія, хотя-бы и лежащими въ одномъ уровнѣ и не встрѣчающими никакихъ физическихъ къ тому препятствій. Словомъ, катакомбы не одно цѣлое, а совершенно отдѣльныя другъ отъ друга кладбища, разъединенныя глубокими и иногда болотистыми долинами. Эти данныя восполнены геогностическимъ изученіемъ размѣровъ залежей около Рима той горной породы (зернистаго туфа), которая излюблена была строителями для катакомбныхъ сооруженій, причемъ оказалось, что подземелья утилизируютъ лишь одну треть подпочвенныхъ массивовъ этой породы. Основываясь на этомъ, де-Росси **) путемъ остроумныхъ соображеній, численныхъ выкладокъ, провѣрокъ и возможныхъ допущеній исчислилъ протяженіе христіанскихъ подземелій Рима, развернувъ его въ линію около 876 километровъ т. е. съ лишнимъ 860 верстъ), цифра, которая, не смотря на то, что, конечно, ниже дѣйттвительности, все же поражаетъ насъ той силой энергіи, какая положена была христіанскимъ населеніемъ Рима на ея образованіе. Она смягчается тѣмъ соображеніемъ, что эксплуатація подземелій не ограничивалась лишь тремя первыми вѣками нелегальнаго существованія въ Римскомъ государствѣ христіанской об-

*) Очевидно избѣгали не только мѣстъ, удобныхъ къ рѣчнымъ наводненіямъ, но, вообще, всякихъ неровностей почвы, годныхъ къ скопленію и застою атмосферныхъ водъ.

**) Michele de Rossi Dell'ampiezza delle Romane catacombe. Roma 1860 4°.

щины, но и дальнѣйшимъ, почти полуторавѣковымъ пользованiемъ ими послѣ Константина В., вытекавшимъ изъ благочестивыхъ желанiй и религiозныхъ воззрѣнiй общества на погребенiе вблизи останковъ святыхъ и мучениковъ Церкви *). Разбросанность по обширному городу незначительнаго въ началѣ числа христiанъ, не допуская возможности, особливо въ эпоху гоненiй, погребенiя въ одномъ общемъ для всѣхъ кладбищѣ, привела къ необходимости уже въ 1-мъ вѣкѣ сдѣлать распредѣленiе усыпальницъ по тѣмъ семи „приходамъ", на которые раздѣлены были (въ церковномъ отношенiи папою Климентомъ св.) 14 гражданскихъ округовъ (regiones) г. Рима. Собранныя (Марки) надгробныя надписи указываютъ именно на то, что умершiе погребались—каждый въ той усыпальницѣ, которая была ближайшей по мѣстоположенiю къ жилищу покойнаго.

Исходя изъ постановленiй старо-римскаго законодательства (XII таблицъ) о томъ, что сожигать и погребать умершихъ не должно внутри городскихъ стѣнъ, всѣ христiанскiя „усыпальницы" Рима расположились преимущественно вдоль ведущихъ въ городъ большихъ дорогъ—внѣ старой (Сервiевой) стѣны, не ближе первой и не переходя третью милю разстоянiя отъ этой черты города; главнымъ образомъ онѣ охватываютъ его съ юго-востока, представляя собою какъ-бы подземные пригороды «вѣчнаго города», потому заслуженно и именуемые «подземнымъ Римомъ» (Roma sotterranea). Болѣе интересныя изъ нихъ (для археологiи)—на Via Appia: 1) *усыпальницы св. Каллиста*, открытыя де-Росси (у Porta S. Sebastiano). Состоятъ

*) И вмѣстѣ съ тѣмъ подтверждаетъ всю правдивость словъ великаго христiанскаго апологета Тертулліана, сказавшаго язычеству: „мы (существуемъ) только отъ вчера, а наполняемъ собою все: ваши города и острова, ваши крѣпости и провинцiи, ваши собранiя, даже поля, трибы, декурiи, дворецъ, сенатъ, форумъ. Вамъ мы оставили лишь ваши храмы" (Apolog. XXXVII).

изъ трехъ areae, находящихся въ связи между собою, но доступъ къ которымъ возможенъ лишь по особымъ лѣстницамъ. Въ пространныхъ развѣтвленіяхъ этихъ катакомбъ явно дается отмѣтить три періода ихъ образованія, кромѣ того онѣ начинаются не съ галлерей или проходовъ, а съ фамильныхъ усыпальныхъ камеръ (кубикулъ), за которыми слѣдуютъ большія богослужебныя камеры, а затѣмъ ужъ цѣлые лабиринты ходовъ и корридоровъ. Первая area заключаетъ въ себѣ, между прочимъ, гробницу св. Цециліи, пять „сакраментальныхъ" часовень (или богослужебныхъ камеръ) съ ихъ весьма интересною живописью и погребальную камеру (крипту) папъ III вѣка (223—283 г.: Урбана, Антероса, Фабіана, Луція, Евтихія), стѣны которой носятъ слѣды богатой отдѣлки изъ мрамора. Крипты второй „ареи" по стилю украшеній относятся къ концу III столѣтія. Въ послѣдней, наконецъ, area (тоже сравнительно поздней) заслуживаетъ вниманія пока лишь крипта папы Евсевія (устроенная въ 311 г.); 2) *усыпальницы Претекстата* (на новомъ пути изъ Albano, насупротивъ каллинкстовскихъ катакомбъ); 3) *усыпальницы св. Севастьяна* (при входѣ на Аппіеву дорогу), передавшіе собственно принадлежащую ихъ урочищу (у 3-го мильнаго столба дороги) кличку «ad catacumbas» искусственнымъ подземельямъ всего міра.

На Via Ardeatina находятся: 4) быть можетъ самыя древнія *усыпальницы св. Нерея и Ахилла* (прежнее названіе —Домициллы) съ красивымъ атріумомъ (стиля II—IV столѣтія). На Via Salaria Nova 5)—не менѣе древнія *усыпальницы Присциллы* (ученицы ап. Петра) и 6)—*св. Тразона и Сатурнина.* На Via Nomentana—7) *усыпальницы св. Агнессы*, весьма просторныя и замѣчательныя какъ живописью (съ чертами тѣсной связи христіанства съ язычествомъ), такъ и количествомъ двойныхъ погребальныхъ камеръ (двойныхъ кубикулъ — криптъ), даю-

щихъ понятіе о подземныхъ христіанскихъ храмахъ; кромѣ того въ нихъ много надписей и интересныхъ архитектурныхъ украшеній. На Via Labicana—8) *усыпальницы св. Петра и Марцеллина,* лежавшія когда-то среди садовъ Эсквилина (съ тайнымъ ходомъ возлѣ виллъ Саллустія, Лукулла и др.) и по происхожденію, кажется, въ началѣ только еврейскія. По стилю изображеній отмѣчаются чисто античнымъ характеромъ (сюжеты напр. часто даже изъ классической миѳологіи), напоминающимъ ново-найденные фрески на виллахъ Августа; зато надписями—не такъ богаты. Кромѣ того много катакомбъ еще и по другимъ дорогамъ (напр.—Ostiensis, Portuensis, гдѣ усыпальницы Понтіана V вѣка, интересныя по одной криптѣ, бывшей «крещальницей»,—съ фрескомъ „Богоявленія", т. е. изображающимъ крещеніе Спасителя; затѣмъ—на Via Aurelia, Cornelia, Flaminia, Salaria Vetus, Tiburtina, гдѣ усыпальницы св. Киріаки съ росписью, часто довольно близкой къ византійскому стилю, и др.

Согласно троякому своему назначенію—служить мѣстомъ погребенія, богослуженія и убѣжища, римскія усыпальницы представляютъ для археологіи искусства во 1-хъ памятники первоначальнаго христіанскаго зодчества (погребальнаго: локулы, кубикулы, аркосоліи и богослужебнаго—крипты), во 2-хъ памятники живописи (фрески, мозаики), ваянія (саркофаги) и художественныхъ ремеслъ (бытовыя находки).

§ 10. Локулы. Проходя въ катакомбахъ по ихъ сжатымъ съ боковъ, пригнетеннымъ сверху, удушливымъ и темнымъ безконечнымъ корридорамъ или проходнымъ галлереямъ (т. наз. ambulacres, вѣрнѣе—ambulacra), вѣчно то поднимаясь, то опускаясь по разнообразнымъ уровнямъ ихъ протяженія, постоянно встрѣчаютъ вдоль боковыхъ черноватыхъ ихъ стѣнъ (какъ по обѣ стороны самаго прохода, такъ и по стѣнамъ другихъ внутреннихъ помѣщеній катакомбнаго

изъ трехъ areae, находящихся въ связи между собою, но доступъ къ которымъ возможенъ лишь по особымъ лѣстницамъ. Въ пространныхъ развѣтвленіяхъ этихъ катакомбъ явно дается отмѣтить три періода ихъ образованія, кромѣ того онѣ начинаются не съ галлерей или проходовъ, а съ фамильныхъ усыпальныхъ камеръ (кубикулъ), за которыми слѣдуютъ большія богослужебныя камеры, а затѣмъ ужъ цѣлые лабиринты ходовъ и корридоровъ. Первая area заключаетъ въ себѣ, между прочимъ, гробницу св. Цециліи, пять „сакраментальныхъ" часовень (или богослужебныхъ камеръ) съ ихъ весьма интересною живописью и погребальную камеру (крипту) папъ III вѣка (223—283 г.: Урбана, Антероса, Фабіана, Луція, Евтихія), стѣны которой носятъ слѣды богатой отдѣлки изъ мрамора. Крипты второй „areи" по стилю украшеній относятся къ концу III столѣтія. Въ послѣдней, наконецъ, area (тоже сравнительно поздней) заслуживаетъ вниманія пока лишь крипта папы Евсевія (устроенная въ 311 г.); 2) *усыпальницы Претекстата* (на новомъ пути изъ Albano, насупротивъ каллистовскихъ катакомбъ); 3) *усыпальницы св. Севастьяна* (при входѣ на Аппіеву дорогу), передавшіе собственно принадлежащую ихъ урочищу (у 3-го мильнаго столба дороги) кличку «ad catacumbas» искусственнымъ подземельямъ всего міра.

На Via Ardeatina находятся: 4) быть можетъ самыя древнія *усыпальницы св. Нерea и Ахилла* (прежнее названіе —Домициллы) съ красивымъ атріумомъ (стиля II—IV столѣтія). На Via Salaria Nova 5)—не менѣе древнія *усыпальницы Присциллы* (ученицы ап. Петра) и 6)—*св. Тразона и Сатурнина*. На Via Nomentana—7) *усыпальницы св. Агнессы*, весьма просторныя и замѣчательныя какъ живописью (съ чертами тѣсной связи христіанства съ язычествомъ), такъ и количествомъ двойныхъ погребальныхъ камеръ (двойныхъ кубикулъ — криптъ), даю-

щихъ понятіе о подземныхъ христіанскихъ храмахъ; кромѣ того въ нихъ много надписей и интересныхъ архитектурныхъ украшеній. На Via Labicana—8) *усыпальницы св. Петра и Марцеллина*, лежавшія когда-то среди садовъ Эсквилина (съ тайнымъ ходомъ возлѣ виллъ Саллустія, Лукулла и др.) и по происхожденію, кажется, въ началѣ только еврейскія. По стилю изображеній отмѣчаются чисто античнымъ характеромъ (сюжеты напр. часто даже изъ классической миѳологіи), напоминающимъ ново-найденные фрески на виллахъ Августа; зато надписями—не такъ богаты. Кромѣ того много катакомбъ еще и по другимъ дорогамъ (напр.—Ostiensis, Portuensis, гдѣ усыпальницы Понтіана V вѣка, интересныя по одной криптѣ, бывшей «крещальницей»,—съ фрескомъ „Богоявленія", т. е. изображающимъ крещеніе Спасителя; затѣмъ—на Via Aurelia, Cornelia, Flaminia, Salaria Vetus, Tiburtina, гдѣ усыпальницы св. Киріаки съ росписью, часто довольно близкой къ византійскому стилю, и др.

Согласно троякому своему назначенію—служить мѣстомъ погребенія, богослуженія и убѣжища, римскія усыпальницы представляютъ для археологіи искусства во 1-хъ памятники первоначальнаго христіанскаго зодчества (погребальнаго: локулы, кубикулы, аркосоліи и богослужебнаго—крипты), во 2-хъ памятники живописи (фрески, мозаики), ваянія (саркофаги) и художественныхъ ремеслъ (бытовыя находки).

§ 10. Локулы. Проходя въ катакомбахъ по ихъ сжатымъ съ боковъ, пригнетеннымъ сверху, удушливымъ и темнымъ безконечнымъ корридорамъ или проходнымъ галлереямъ (т. наз. ambulacres, вѣрнѣе—ambulacra), вѣчно то поднимаясь, то опускаясь по разнообразнымъ уровнямъ ихъ протяженія, постоянно встрѣчаютъ вдоль боковыхъ черноватыхъ ихъ стѣнъ (какъ по обѣ стороны самаго прохода, такъ и по стѣнамъ другихъ внутреннихъ помѣщеній катакомбнаго

пространства)*) зіяющія черныя дыры или-же длинныя, ихъ закрывающія плиты. Первыя носили названіе *локуловъ* и предназначались для помѣщенія въ каждой изъ нихъ въ горизонтальномъ положеніи останковъ одного или нѣсколькихъ покойниковъ. Многія изъ этихъ нишъ сохранились въ первобытной цѣлости, но большинство разрушено, открыто и наполнено истлѣвшими костями(см. рис.1, 13, 17, 18).

Что касается ихъ названія, то латинское слово locus—въ значеніи гробницы—встрѣчается часто въ погребальныхъ надписяхъ, какъ языческихъ, такъ и христіанскихъ, съ тѣмъ только различіемъ, что у язычниковъ-римлянъ оно сопровождаетъ чаще погребальную урну (съ пепломъ), тогда какъ у христіанъ писалось "locus" или „loca" лишь на гробницахъ, гдѣ покоились *цѣльные* останки умершаго, такъ какъ христіане всегда чуждались античнаго обычая сожигать мертвецовъ или, того хуже, предавать ихъ останки поруганію, выбрасывая въ puticuli (§ 5). Подобное противорѣчило бы тому религіозному уваженію, которое питали христіане къ тѣлу мертвеца, долженствовавшему воскреснуть къ новой жизни въ будущемъ вѣкѣ. Поэтому слово Locus (въ древнѣйшихъ памятникахъ или уменьшительное loculus—въ позднѣйшихъ; греческое τόπος ἀναπαύσεως) въ катакомбную пору христіанства имѣло довольно опредѣленное значеніе (исключительно въ смыслѣ гробничнаго ложа). Оно обозначало выдолбленное въ туфѣ стѣнъ продолговатое, прямо- (или, вообще, четверо-) угольное и неравныхъ величинъ углубленіе — нишу, которая на глухо (непроницаемо для воздуха) задѣлывалась каменной (мраморной) плитой (tabula, titulus), вмазанной на цементѣ въ окружающую скалу. На такой доскѣ (съ цѣлью придать памятнику погребальный характеръ) различнымъ образомъ начертывали (вырѣзывая или, просто, надписывая) болѣе

---

*) Кубикуловъ, криптъ и т. п.—см. §§ 12, 14.

или менѣе полное обозначеніе имени усопшаго, возраста, дня кончины или погребенія, нѣсколько мыслей или выраженій афекта (любви, расположенія) къ умершему, напр. пожеланій ему покоя и грядущаго воскресенія. Все это передавалось словомъ или болѣе употребительными въ христіанскомъ искусствѣ символическими знаками (изображеніями якоря, голубя съ масличной вѣткою въ клювѣ, пальмы, монограмы Христа и т. п. Рис. 4), служившими, какъ увидимъ ниже, символами или аллегорическими эмблемами христіанскихъ вѣрованій (въ Христа, загробную жизнь по воскресеніи, спасительность мученической кончины и т. п.) или и тѣмъ и другимъ вмѣстѣ*). Иногда отверстіе локулы задѣлывалось крупными кирпичами, черепичными плитами, терракотовыми таблицами (обыкновенно въ количествѣ трехъ), акуратно цементированными извѣстью (и даже штукатуркой), чтобы избѣжать проникновенія въ катакомбу заражающаго воздухъ смрада отъ разлагающихся труповъ**).

*) Какъ монограммы, такъ и символическія изображенія и надписи писались красною или черною краской на тонкомъ известковомъ слоѣ. Вырѣзанныя на мраморѣ—сравнительно рѣдки. Языкъ греческій или латинскій, но часто съ неправильной орѳографіей (въ томъ числѣ съ эллинизированнымъ начертаніемъ и произношеніемъ нѣкоторыхъ буквъ, напр. B=V, P=R), что указываетъ на преобладаніе какъ греческаго элемента, такъ и бѣднаго малограмотнаго люда среди первоначальной христіанской общины. Во всякомъ случаѣ, все здѣсь дышетъ смиреніемъ, простодушіемъ и искренностью. Напр. см. рис. 4: «Фаустинѣ, дѣвѣ прекраснѣйшей, кр. прожила 21 г.; (покойся) въ мирѣ» (голубка—эмблема непорочности и сердечной чистоты, якорь—эмблема надежды; лавровыя вѣтки—вѣчной жизни; посрединѣ соединенныя литеры X и P—монограмма Христа); рис. 8; (мѣсто) „Киріаки сладчайшей, (временно) положенной въ мирѣ. Жила лѣтъ 35, (скончалась) въ Мартовскія иды“ (15-е число); рис. 5: «Набира (почиваетъ) въ мирѣ. Кроткая душа, кр. прожила 16 лѣтъ и 5 мѣс. Бѣдняжка! Надпись и знакъ кораблика сдѣланы родителями» (латинское navis—*судно*, по неправильной орѳографіи nabis созвучно съ именемъ умершей и служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ символомъ отправленія на родину, въ лучшій міръ); рис. 3: «Порцелла здѣсь почиваетъ въ мирѣ, кр. прожила и т. д.» (изображеніе поросенка, латинское porcellus—наивный образный переводъ самого имени погребенной); рис. 6: (трогательное прощаніе отца съ дочерью) „прости! (вѣрнѣе: радуйся!) Тихея, ты добрая душа! Тихея, дочь моя!“; рис. 7 (простое, но краснорѣчивое) „Викторія спитъ“; наоборотъ—подробное (рис. 9): «Маркулусъ, гражданинъ Нерезинскій, сегодня 22 іюня мученіемъ вѣнчанный, обезглавленный, лежитъ, коего я, Савинилла, во Христѣ Іисусѣ дѣвица, собственными руками похоронила» и т. п.

**) См. рис. 10. Такіе кирпичи и черепицы изготовлялись на многочисленныхъ заводахъ (officinae) въ окрестностяхъ Рима. На нихъ встрѣчаемъ штемпель мастера и владѣльца завода (послѣднимъ иногда бывалъ и императоръ, напр. „ex praediis (изъ собственности или изъ имущества) Augusti“), также

Кромѣ локуловъ такого устройства, встрѣчаемъ (хотя и рѣдко, напр. въ усыпальницахъ Киріаки въ количествѣ всего 20) и еще иные, весьма отличные по ихъ проэкціи относительно стѣнъ катакомбнаго помѣщенія, именно, они предлагаютъ взору не (продольный) фасадъ свой, а поперечную грань, такъ какъ выдолблены въ глубь скалы такимъ образомъ, что помѣщенный въ нихъ покойникъ обращенъ головою во внутрь, а ногами къ отверстію локула *). Затруднительная техника изготовленія такихъ локуловъ обусловливаетъ и значительно большій объемъ ихъ внутренняго помѣщенія въ сравненіи съ обыденными локулами. Послѣдніе иногда столь узки и низки, что зачастую трудно понять, какъ въ нихъ могъ помѣститься даже мертвецъ. Впрочемъ, большинство размѣрами немного превосходитъ объемъ распростертаго человѣческаго тѣла **).

Гробницы, заключавшія въ себѣ два, три, четыре или болѣе тѣлъ, обозначались терминомъ (полулатинскаго полугреческаго словообразованія) bisomus (bi=дважды, σῶμα—тѣло), trisomus, quadrisomus ***). Послѣдній терминъ самый распространенный въ катакомбныхъ надписяхъ для обозначенія много-трупныхъ гробницъ, хотя число тѣлъ иногда не ограничивалось четырьмя: найдены (правда, въ маломъ числѣ) локулы съ останками отъ 8—15 покойниковъ, конечно, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ природа скалы представляла достаточную гарантію для безопаснаго отъ обваловъ рытья обширнаго углубленія, что при геогностичес-

---

имя консула, что дастъ возможность опредѣлять дату происхожденія цѣлой серіи локуловъ съ плитами одного и того-же штемпеля. (Рис. 2) На правомъ (отъ зрителя) краѣ локула прикрѣпленъ сосудъ (такъ наз. у итальянскихъархеологовъ „ampolla di sangue„ см. § 11); два кирпича сняты и даютъ возможность составить себѣ точное представленіе объ этого рода погребеніи

*) У Marchi, табл. 14.

**) Такіе-же локулы встрѣчаются, между прочимъ, и въ катакомбахъ Александріи Египетской (см. Wescher Notice sur une catacombe chrétienne à Alexandrie).

***) Напр. hic est locus quem se viva Gentia bisomu comparavit=здѣсь мѣсто, которое самъ-живая (при жизни) Гентія для (гробницы) *бисома* купила.

кихъ условіяхъ почвы катакомбъ (см. § 6) обстоятельство не всегда благопріятное *).

Локулы и вдѣланные въ туфъ ихъ доски обыкновенно располагали въ стѣнѣ горизонтальными линіями (рядами) въ нѣсколько ярусовъ (этажей), одинъ надъ другимъ (отъ 3 до 12, среднимъ числомъ около 7, смотря по большей или меньшей высотѣ галлереи и плотности слоя скалы), которые и представляютъ взору какъ-бы видъ большаго комода или подобіе шкафа (скорѣе корабельныхъ коекъ въ каютахъ)**). Съ размноженіемъ членовъ христіанской общины и съ возростаніемъ цѣны на локулы, стараются распредѣлять умершихъ, въ видахъ экономіи мѣста, по возрасту (высѣкаютъ ниши по мѣркѣ покойника), какъ напр. въ усыпальницахъ Киріаки, гдѣ встрѣчаемъ на одномъ, довольно скудномъ пространствѣ три параллельныхъ пояса углубленій (локуловъ) для большихъ, среднихъ и малыхъ тѣлъ. Отсюда—локулы ранней поры болѣе объемисты, такъ какъ число умершихъ было меньше въ пропорціи къ размѣрамъ помѣщенія. По непонятнымъ пока для археологіи причинамъ выдалбливались еще локулы и по кривой линіи, такъ что для помѣщенія покойника, его тѣло предварительно приходилось сгибать; но число такихъ локулъ не велико. Не менѣе рѣдки и экземпляры локулъ, вырытыхъ не въ стѣнахъ, но подъ помостомъ катакомбъ. Въ иныхъ мѣстахъ встрѣчаемъ локулы лишь намѣченные снаружи, но оставшіеся не выдолбленными ***). При неопредѣленности протяженія римскихъ катакомбъ, число гробницъ въ нихъ нельзя опредѣлить даже приблизительно.

*) Гробницы съ превышающимъ число 4 количествомъ труповъ носятъ въ современной катакомбной археологіи итальянскихъ ученыхъ терминъ loculi polyandri.

**) См рис. 10, 13 и др. (у Марки, табл. 15).

***) Въ археологіи встрѣчаемъ еще одинъ спеціальный терминъ погребальнаго характера—„cupella“, обозначавшій, кажется, дѣтскій локулъ-бисомъ. Слово, очевидно, уменьшительная форма отъ классическаго „cupa“, означавшаго вдѣланную въ нишу „колумбарія“ урну съ пепломъ.

§ 11. Бытовая сторона памятника. Погребеніе. Находки. Нелегкое дѣло изготовленія локулъ и погребенія въ нихъ, равно какъ, вообще, различныя „земляныя работы" въ катакомбахъ нуждались въ сильныхъ и умѣлыхъ мастерахъ, а потому лежали на обязанности особаго класса (вѣрнѣе цеха) гробокопателей, называвшихся *фоссорами* (fossor отъ fodere—рыть), время появленія которыхъ въ христіанской общинѣ относятъ (Марки) ко временамъ Траяна (папѣ Эвokesту, раздѣлившему Римъ на приходы съ коллегіями гробокопателей отъ 8—10 человѣкъ и отдѣльными кладбищами при каждомъ), хотя вѣроятнѣе, что ихъ учрежденіе одновременно съ заложеніемъ самой христіанской Церкви въ Римѣ, а урегулированіе принадлежитъ еще св. Клименту. Изъ документальныхъ данныхъ (св. Іеронима, Ватиканской хроники, свода законовъ Өеодосія и др.) оказывается, что „фоссоры" принадлежали къ церковному клиру (занимая въ немъ іерархическую ступень ниже иподіакона и чтеца) и, кажется, распадались на нѣсколько спеціальностей по принципу раздѣленія труда (для рытья, ухода за покойникомъ, погребенія и т. п.), жили въ указанныхъ имъ импер. Константиномъ В. мѣстахъ (officinae) нѣкоторыхъ кварталовъ Рима, образуя особыя корпораціи въ зависимости, конечно, отъ епископа и настоятелей приходовъ. Имена многихъ сохранились въ надгробныхъ эпитафіяхъ *). Вообще изображенія фоссоровъ нерѣдки на катакомбныхъ фрескахъ **): обыкновенно съ бритой головой, въ короткой туникѣ съ поясомъ и высокихъ сапогахъ, иногда безъ обуви, за работой при свѣтѣ лампы, висящей на особой вертикальной рукояткѣ; встрѣчаемъ между ними и старшихъ (распорядителей работъ. См. рисун. 12 изъ усыпальн. Марцеллина и Петра).

Въ первую свою пору и особливо во времена гоненій Церковь сама погребала своихъ членовъ, но съ IV вѣка, какъ свидѣтельствуютъ памятники, мѣста (loca) покупались у фоссоровъ. Хотя званіе могильщика (вмѣстѣ съ правомъ продажи мѣстъ) переходило по наслѣдству, но съ первой четверти V вѣка (съ постепеннымъ прекращеніемъ обычая погребать въ подземельяхъ)—корпорація фоссоровъ исчезаетъ со страницъ катакомбной археологіи ***). Что касается ухода за тѣломъ покойнаго, пріемовъ погребенія и обрядовой стороны похоронъ, то (согласно съ характеромъ вѣрованій и восточнымъ происхожденіемъ первоначальной христіанской общины въ Римѣ) должно признать, что они

*) Часто съ изображеніемъ орудій ихъ профессіи, напр. Iunius fossor Aventinus (см. у Boldetti 2—65, Bosio 505, Perret т. I табл. 39, 27), а въ усыпальницахъ Домициллы сохранился цѣлый фрескъ (конца IV в.), изображающій фоссора Діогена (см. рис. 11) съ лампой и киркой въ рукѣ среди разбросанныхъ аксессуаровъ его ремесла: молодой, одѣтъ въ тунику безъ пояса, украшенную на плечѣ и подолу крестовидными христіанскими монограмами.

**) См. у Бозіо стр. 305, 335, 339, 375, у Aringhi т. II, 23, 63, 67, 101.

***) Кажется, что послѣдній разъ званіе fossor'а упоминается въ 454 г., т. е. когда кладбища устраиваются уже подлѣ базиликъ, подъ открытымъ небомъ. *М. Соловьевъ* Худож. Новости 1885 г. № 23.

мало отличались отъ обычаевъ, бывшихъ въ этихъ случаяхъ въ употребленіи у евреевъ и другихъ народностей Востока, даже греко-римлянъ, за изъятіемъ, развѣ, такихъ, которые носили въ себѣ чисто языческій характеръ. Такъ напр., общее классическимъ народамъ древности уваженіе къ тѣлу покойнаго выражалось также и у первыхъ христіанъ: 1) *омовеніемъ*, помазаніемъ благовонными маслами и ароматными смолами въ видахъ сохраненія трупа отъ тлѣнія для близко чаемаго воскресенія *); 2) тщательнымъ *завертываніемъ* не только *въ саванъ*, но еще и въ плотныя пелены, пересыпанныя иногда толстымъ слоемъ извести, для предохраненія отъ соприкосновенія съ воздухомъ, пресѣченія распространяющагося отъ трупа смрада и чтобы дать возможность ароматамъ впитаться лучше въ тѣло, при чемъ ткани скрѣплялись тесьмами и повязками **). Сверхъ того былъ обычай облекать тѣла (особливо мучениковъ) въ драгоцѣнныя ткани или даже ихъ лучшія одежды ***), причемъ благочестіе живыхъ снабжало одеждами усопшихъ бѣдныхъ. Уже довольно рано вошло въ обыкновеніе погребать епископовъ и іереевъ въ приличествующихъ ихъ сану священныхъ украшеніяхъ. Вообще-же, облаченіе покойника, тесьмы и саванъ долженствовали быть свѣтлыми бѣлыми, какъ символъ преображенія въ жизнь небесную — чистую. Трупъ затѣмъ помѣщали въ верхней части дома (coenaculum—*чердакъ*)****). Участіе въ похоронной процессіи плакальщицъ (praeficae) не допускалось, какъ языческій и несоотвѣтствующій христіанскимъ возрѣніямъ на смерть*****) обычай, который Церковь замѣнила молитвенными бдѣніями (канунъ) и пѣніемъ псалмовъ, поручавшимся клиру и „*діакониссамъ*“. Передъ

*) Общее названіе thus—ладанъ, оиміамъ, послѣ паденія Рима замѣненный миррой: „Myrrha est species valde amara, de qua ungitur corpus mortui ut non putrescat, et pellit vermes“. (Rufin Aquit. De polinct. et balsamat. apud veter. гл. X, также свидѣт. Тертулліана: „Apolog.“ XLII).

**) Это подтверждается находками Бозіо и Аринги, иконографическими памятниками, напр. изображеніемъ воскрешеннаго Лазаря и нѣкоторыми мѣстами у писателей, напр. Сульпиція Севера (Vita S. Martini), Пруденція и др.; обычай во всякомъ случаѣ восточный, близкій египетской мумификаціи и общій съ Іудеями.

***) Евсевія Historia eccles. VII. 16, тоже говор. Оригенъ, Іеронимъ и др.

****) Обычай, идущій вѣроятно отъ евреевъ (такъ какъ у римлянъ покойника выставляли возлѣ дверей дома), быть можетъ, обусловливавшійся также и страхомъ гоненій, съ прекращеніемъ которыхъ мертвые останки уже выставляются открыто, окруженные горящими факелами.

*****) См. 1 посл. ап. Павла къ Ѳессалон. I. Златоустъ нерѣдко укоряетъ современниковъ за слѣдованіе этому обычаю, вкравшемуся въ христіанское общество изъ язычества. Извѣстно что обычай траурной обстановки и внѣшности при погребеніи въ христіанскомъ обществѣ весьма недавній: „такъ какъ смерть христіанина“, говоритъ св. Кипріанъ, „есть не что иное, какъ переселеніе въ небо, то не подобаетъ облекаться въ черныя одежды, тогда какъ самъ покойный облаченъ въ свѣтлыя“, поэтому единственнымъ выраженіемъ траура въ древнюю пору христіанства было неотлучное пребываніе близкихъ умершему лицъ въ теченіи 7 дней дома, обычай, происхожденіе котораго очевидно іудейское (см. Buxtorfii Lexicon Chaldaic. Talmud. etc., слово Luctus).

выносомъ епископъ съ клиромъ, придя на домъ къ умершему и приблизившись къ гробу, произносилъ поминальныя молитвы, отдавалъ погребальную честь останкамъ, что дѣлали и присутствующіе *), потомъ возливалъ на нихъ елей; вслѣдъ затѣмъ родные покойнаго провозглашали его „блаженнымъ", воспѣвали благодарственную пѣснь Побѣдителю смерти, прося у Него и себѣ столь-же блаженной кончины. Все это, равно какъ надгробное слово, перенесеніе тѣла въ усыпальницы и преданіе землѣ, въ первые три вѣка совершалось тихо, робко и скоро, въ тайнѣ домашняго очага и только въ лѣта между гоненіями и съ дарованіемъ покоя и правъ Церкви—встрѣчаемъ черты торжественности обряда и памятники надгробнаго краснорѣчія **), особливо для мучениковъ и заслуженныхъ лицъ въ христіанствѣ. Вотъ почему и погребальная функція прежнихъ фоссоровъ съ Константина В. замѣняется спеціальными погребальными обязанностями другихъ, имъ установленныхъ лицъ въ клирѣ ***). Тогда проводы покойника совершалъ клиръ и міряне съ возженными лампадами (у грековъ) и свѣчами (у римлянъ) и радостнымъ пѣніемъ „Аллелуя" ****).

Въ усыпальницѣ въ присутствіи тѣла почившаго совершалась погребальная литургія, затѣмъ епископъ и клиръ давали умершему прощальное лобзаніе и, наконецъ, тѣло помѣщалось въ изготовленный ему локулъ. Похороны завершались *агапіей* (ἀγάπη — любовь, благотвореніе), т. е. братскою „вечерей любви", застольнымъ подаяніемъ пищи родными умершаго нищимъ членамъ общины *****). Исконный похоронный обычай, который намъ являютъ безразлично

---

*) Въ чемъ собственно она заключалась въ эту эпоху, въ послѣднемъ-ли лобзаніи или-же въ благославляющемъ знаменіи креста, наукѣ церковныхъ древностей это съ точностью неизвѣстно (см. Martigny Dict. des antiquit. chretien, стр. 280).

**) Напр. Григорія Нисскаго, Евсевія, Григорія Назіанзена, Амвросія Медіоланскаго и др.

***) Lecticarii—носильщики, copiatae—погребающіе, decani—погребальные старосты, распорядители и т. п., которыхъ въ Константинополѣ онъ учредилъ около 550 „обществъ".

****) Есть основаніе предполагать, что во главѣ погребальнаго шествія несли и крестъ (конечно, въ вѣка признанія христіанской вѣры господствующей и не ранѣе V-го столѣтія, т. е. времени появленія въ церковномъ обиходѣ «распятій»).

*****) Изображенія «агапій» нерѣдки въ катакомбныхъ фрескахъ, что-же касается воспроизведеній въ новомъ искусствѣ столь интереснаго для археолога сюжета, какъ древне-христіанское *погребеніе*, то среди немногихъ картинъ на эту тему (западно-европейскихъ школъ, напр. Фракассини) безспорно выдающаяся по добросовѣстному изученію эпохи и художественности исполненія принадлежитъ произведенію русской школы (картина Ал. Андр. Попова „Погребеніе мученицы въ катакомбахъ"; въ музеѣ Имп. Спб. Акад. Художествъ).

погребальные памятники всѣхъ народовъ древности, заключался между прочимъ и въ томъ, что въ гробницу помѣщали нѣкоторые предметы, излюбленные покойнымъ при жизни. Всѣ народы древности любили украшать и, такъ сказать, меблировать гробницу предметами, служившими какъ потребностямъ, такъ и удовольствіямъ жизни. Это была не столько черта наивнаго добродушія, сколько родъ иллюзіи, посредствомъ которой, казалось, желали продолжить существованіе за его вещественными предѣлами. Христіане усвоили себѣ также этотъ обычай, но освятили его тѣми возвышенными и чистыми идеалами, которые извлечены ими были изъ природы главной идеи новой религіи, провозгласившей безсмертный духъ сущностью бытія; такимъ образомъ у христіанъ упомянутый обычай оживлялся вѣрой въ загробную жизнь и подъ внѣшностью обычая чисто мірскаго, языческисуевѣрнаго сокрытъ былъ понятный для нихъ духовный идеалъ, только символами котораго и служили положенные въ гробъ умершаго тѣ или другіе предметы. Въ христіанскихъ гробахъ катакомбной поры обыкновенно находимъ: 1) *золотыя ткани*, въ которыя облекали не только умершихъ изъ знатнаго класса (напр. найденныя на останкахъ св. Цециліи, претора Проба и его жены или императрицы Маріи жены Гонорія, мученика Гіацинта и др.), но даже и бѣдныхъ покойниковъ въ память ихъ добродѣтели и особливо пролитой ими крови за вѣру (напр. въ усыпальницѣ Каллиста останки какого-то «Martini in pace»); 2) *драгоцѣнности и туалетныя принадлежности*, какъ-то: зеркала (изъ смѣси бронзы и олова), ожерелья, серьги, разнообразныя кольца—простыя бронзовыя или желѣзныя, безъ гнѣздъ для камней и рѣзныхъ знаковъ (т. назыв. ansulae); перстни, украшенныя символами христіанства: (голубемъ, рыбой, кораблемъ, лирой, якоремъ, знаменующими Христа литерами А и Ω), или даже перстневые камни съ изображеніями Спасителя, святыхъ, особливо Петра и Павла, съ надписями напр. „vivas in Deo“;—также signatarii, т. е. перстни съ фамильными печатями и своеобразныя кольца «ad claves», т. е. съ небольшими ключами, освященными прикосновеніемъ къ какой-либо святынѣ и служившіе какъ бы священными амулетами или талисманами. Съ тѣмъ-же назначеніемъ листки золота съ заклинаніями противъ діавола, браслеты, находимыя на предплечіи или-же на запястіяхъ женскихъ скелетовъ, благочестивыхъ дѣвъ и женъ, считавшихся по евангельской притчѣ „невѣстами“ Христа, одѣтыхъ какъ-бы въ брачное убранство; ящички съ благовоніями, часто въ видѣ вазъ изъ агата; фибулы (пряжки) изъ эмальированнаго металла или-же изъ слоновой кости; головныя шпильки; „энколпіи“—небольшіе вѣшавшіеся чрезъ кольцо на шею ящички изъ золота съ литерами А Ω, украшенные изображеніями Страстей Христовыхъ и т. п., въ которыхъ помѣщались мощи святыхъ; кресты; разныя игральныя кости (кубики—tesseres и др.) изъ слоновой кости съ символическими изображеніями

(проскользнувшія въ христіанство какъ остатки суевѣрій, не смотря на запрещенія Церкви; дѣтскія игрушки—родъ куколъ деревяныхъ, изъ слоновой кости и простой (наз. crepundia), глиняныя лошадки, маленькія маски изъ слоновой кости, колокольчики (tintinnabula), шарообрасные дѣтскіе медальоны (bulla) — все это находимое по преимуществу въ дѣтскихъ гробницахъ *); гребни изъ слоновой кости и самшитоваго дерева (buxus), льняные и окрашенные парики, зубочистки, уховертки изъ слоновой кости или-же металла, ножи съ рѣзными рукоятками, желѣзные гвозди, иногда рѣзныя изображенія погребенной особы на круглой дощечкѣ, мраморныя яйца—символъ воскресенія и т. п.; 3) *лампы*—въ нишѣ внутри у изголовья покойника, а иногда прикрѣпленныя снаружи локула къ особо сооруженнымъ столбамъ—обычай, заимствованный у іудеевъ **) и символически изображавшій «вѣчный свѣтъ», который ниспослать покойному молитъ Церковь (напр. надпись: luce. nova. frueris. lux. tibi Christus. adest.); 4) античныя *монеты*, помѣщавшіяся какъ указаніе времени погребенія; золотыя медали съ монограммами Христа, носивш. на шеѣ; 5) сохраняющія зелень *растенія*—символъ вѣчной жизни (чаще всего лавръ), помѣщавшіяся надъ головой покойника; 6) но самыя почитаемыя—это *орудія казни*, какъ славные трофеи мученика за вѣру (цѣпи, гвозди, куски древа распятія, желѣзныя когти, клещи), даже «дѣянія» мученичества, начертанныя на свинцовыхъ листахъ—свиткахъ, отрывки (или изъ св. Писанія, напр. Евангелія на кусочкахъ пергамента, заключенные въ серебряныхъ, бронзовыхъ или свинцовыхъ ящичкахъ); ткани, омоченныя въ кровь мученика и даже цѣлыя вазы съ его кровью, или, какъ думаютъ другіе, съ евхаристическимъ виномъ, также сосуды (фіолы) съ освященнымъ муромъ и т. п.

Всѣ эти находки, главнымъ образомъ, изъ домашняго обихода, въ числѣ которыхъ (правда изрѣдка, но) встрѣчаемъ и драгоцѣнности, указываютъ на то, что среди погребенныхъ въ катакомбахъ особъ находились и лица съ нѣкоторымъ матеріальнымъ достаткомъ, т. е. не исключительно нищіе, какъ это иные полагали.

§ 12. Кубикулы. Болѣе или менѣе періодически правильно (среднимъ числомъ на протяженіи каждыхъ ста шаговъ) узкіе подземные ходы прерываются продѣланными въ ихъ стѣнахъ отверстіями — дверьми, ведущими въ

*) Куклы, находимыя также и въ гробницахъ молодыхъ женщинъ „невѣстъ Христовыхъ“, находятъ себѣ объясненіе отчасти также и въ языческомъ обычаѣ посвящать выходящими замужъ дѣвушками свои куклы Венерѣ.

**) Buxtorf.... Synag. cap. XLIX.

особыя погребальпыя камеры, или расширяются въ сравнительно бо́льшаго объема (въ ширь и высоту) помѣщенія, стѣны которыхъ длиной 2—3 метр. (Рис. 13, 18). Въ археологіи христіанскихъ катакомбъ таковыя носятъ названіе ***кубикуловъ***. Слово cubiculum археологическій терминъ, исключительно принадлежащій въ погребальномъ смыслѣ христіанской древности; въ языческомъ быту римлянъ онъ примѣняется только къ спальнямъ или покоямъ для отдыха лишь жилыхъ помѣщеній, что вытекало (см. § 5) изъ различія самихъ воззрѣній христіанства и язычества на гробницу, какъ аксессуаръ смерти. Форма такихъ комнатъ весьма разнообразна: однѣ круглы, другія полуциркулярны, планъ-же иныхъ представляетъ всего чаще четвероугольникъ (обыкновенно продолговатый), иногда пятиугольникъ, шестиугольникъ, восьмиугольникъ, даже треугольникъ. Потолокъ ихъ плоскій, иногда выведенъ сводомъ и украшенъ живописью, какъ и стѣны. Нѣкоторые изъ кубикуловъ пользовались дневнымъ свѣтомъ чрезъ находившіяся въ сводчатомъ потолкѣ отверстія (foramen, ***луминарій***, см. § 14), выходившія наружу, но большинство кубикулъ темны и освѣщались глиняными или бронзовыми лампами, ручными или на цѣпяхъ, привѣшивавшимися къ своду, вдѣланными въ небольшія ниши или утвержденными на мраморныхъ (а то и терракотовыхъ) консоляхъ; нѣкоторыя изъ такихъ ламнъ (см. рис. 33 a. b. c. d. e. f.) найдены во множествѣ археологами даже на мѣстахъ ихъ служенія *).

Назначеніе кубикуловъ (число которыхъ такъ велико, что въ одномъ лишь участкѣ усыпальницы св. Агнессы ученый Марки насчиталъ ихъ болѣе шестидесяти) чаще всего служить фамильной гробницей (что теперь называютъ

*) Онѣ часто украшены рельефными изображеніями христіанскаго значенія: якоремъ, рыбой, монограммой Христа (А и Ω), изображеніемъ „добраго пастыря“ и т. п. (о чемъ подробнѣе см. ниже). Въ торжественные дни катакомбы освѣщались даже съ особымъ усердіемъ (обычай, уцѣлѣвшій и понынѣ въ

«фамильнымъ склепомъ») соорудившихъ ихъ лицъ. Особый интересъ нѣкоторыхъ изъ нихъ заключается въ томъ, что кромѣ помѣщающихся въ ихъ стѣнахъ обыкновенныхъ (хотя и богаче обставленныхъ) „локуловъ“ еще въ глубинѣ комнаты (какъ-бы у задней стѣны), обыкновенно заканчивавшейся полукруглой нишей («абсидой», какъ въ „базиликахъ“ или современныхъ христіанскихъ храмахъ) находился нерѣдко гробъ мученика, чаще всего каменный саркофагъ *), помѣщавшійся или въ большомъ локулѣ или въ особомъ, спеціально-катакомбной архитектурѣ принадлежащемъ отдѣленіи кубикула, называемомъ arcosolium (см. § 13). Христіанское благочестіе вѣка считало болѣе всего умѣстнымъ устраивать погребальное ложе вѣрующаго вблизи священныхъ останковъ запечатлѣвшаго своею кровью исповѣданіе вѣры мученика, и это міровозрѣніе было часто столь активно, что въ случаѣ тѣсноты кубикула и отсутствія вакантныхъ въ немъ локуловъ для погребенія всѣхъ членовъ фамиліи, изсѣкали нужные локулы внѣ района кубикула, помѣчая ихъ однако въ надписяхъ принадлежащими къ такой-то коллективной гробницѣ **). Что касается числа погребенныхъ въ такихъ кубикулахъ, то встрѣчаются въ катакомбахъ экземпляры, заключающіе въ себѣ до семидесяти локуловъ разныхъ величинъ, которые расположены иногда чуть не въ 10 этажей, съ тѣлами какъ взрослыхъ,

Греческой и Римской Церквяхъ и не чуждый и языческому міру: въ классическихъ надписяхъ встрѣчаются упоминанія объ обязательствахъ поддерживать освѣщеніе въ извѣстные дни или въ теченіе всего указаннаго времени. Мракъ ада какъ-бы разгонялся этимъ временнымъ свѣтомъ. (*Соловьевъ.* Худож. Нов. 1885 г., № 23).

*) По латыни arca; большинство ихъ сохраняется въ Латеранскомъ музеѣ и представляетъ драгоцѣннѣйшій источникъ для изученія поздне-римской и древне-христіанской пластики (см. рис. 30, 31, 32 и др.).

**) Напр. „loca adpertinentes ad cubiculum Germulani“ и т. п. (Marchi, стр. 101). Въ иныхъ случаяхъ нещадили даже и стѣнъ, покрытыхъ фресками, обычай, погубившій немалое число самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ катакомбной живописи (какъ напр. въ усыпальницѣ Претекстата).

такъ и дѣтей. Кромѣ кубикуловъ, устраиваемыхъ частными лицами, бывали еще и сооруженные церковью, т. е. цѣлой христіанской общиной, особливо въ тѣхъ случаяхъ, если дѣло шло о погребеніи въ нихъ особъ съ особымъ отличіемъ, напр. епископовъ, мучениковъ и т. п., что дѣлалось хотя и нелегко (въ зависимости отъ геогностическихъ условій мѣстности), но сравнительно просто—чрезъ расширеніе въ избранномъ мѣстѣ обыкновеннаго катакомбнаго прохода или корридора до степени его преобразованія въ просторную комнату. Устроенные на средства всей общины такіе кубикулы, конечно, были просторнѣе, такъ что въ нихъ могло собираться по нѣскольку десятковъ человѣкъ, особливо въ дни годичнаго поминовенія кончины здѣсь погребеннаго мученика, а слѣдовательно и приличнаго случаю богослуженія. Они вмѣстѣ съ тѣмъ выше, потолокъ у нихъ выведенъ сводомъ и покрытъ, какъ и стѣны, въ древнѣйшихъ фресковой живописью,—въ позднѣйшихъ еще и стѣнными архитектурными украшеніями *). Для саркофага устраивали...

§ 13. аркосолій. Arcosolium (или monumentum arcuatum) называлась особая, сравнительно позднѣйшая форма погребальнаго ложа, отличительныя черты котораго отчасти явствуютъ изъ самаго названія. Въ позднe-императорскую эпоху слово «solium» (кромѣ прежнихъ, сродныхъ sella, значеній: сѣдалище, тронъ, престолъ, напр. у Горація, Виргилія, Овидія, стало спеціобозначать ванну, каменный гробъ (у Светонія, Курція) мраморныя или терракотовыя урны для пепла сожженныхъ язычниковъ, замѣненныя въ христіанскомъ погребальномъ обрядѣ каменнымъ ящикомъ (саркофагомъ иначе arca), выдолбленнымъ неподвижно въ скалѣ или

*) Приводимъ, заимствуя у Марки (табл. XVII), планъ одного кубикула столь правильной и элегантной архитектуры, что ее можно было-бы отнести ко II вѣку христіанской эры. Онъ круглой формы, со сферическимъ сводомъ, опирающимся на круговой-же архитравъ, который поддерживаютъ шесть значительно выдающихся пилястръ (см. рис. 15).

подвижнымъ, изсѣченнымъ изъ цѣльнаго камня. Тѣснота катакомбныхъ корридоровъ влекла за собой необходимость устранять такіе саркофаги съ узкихъ проходныхъ галлерей посредствомъ помѣщенія гроба въ нарочито изготовленной для него въ ихъ стѣнѣ нишѣ, отличавшейся, конечно, отъ обыкновенныхъ локуловъ не только крупными размѣрами, но и положеніемъ непосредственно на уровнѣ корридорнаго пола. Техника какъ изготовленія такой ниши, такъ и постановки въ ней тяжелаго саркофага, естественно, нуждалась въ просторѣ для гробокопателя (т. наз. fossor'а). Вотъ почему предварительно высѣкалось въ стѣнѣ пустое пространство надъ будущимъ саркофагомъ, доставившее дугообразной своей формой (arca) названіе помѣщаемому въ немъ solium специфически-опредѣлявшій его положеніе эпитетъ arco. Такимъ образомъ аркосоліумъ въ цѣломъ есть гробъ-саркофагъ, помѣщенный подъ аркой, частнѣе, самъ вырубленный дугообразно въ стѣнѣ надъ могилою сводъ ниши,—терминъ во всякомъ случаѣ исключительно христіанской древности, такъ какъ обозначаетъ собою форму погребенія, у язычниковъ-римлянъ не принятую *). Время и мѣстныя условія создали нѣкоторыя разновидности аркосоліевъ. Такъ, напр., весьма возможно, что помѣщенному въ дугообразной нишѣ дорогому по матеріалу и работѣ саркофагу могла предшествовать болѣе доступная для бѣднаго лица или общины--непосредственно вырытая въ туфѣ, не по горизонтальной линіи, а по вертикалу, ящиковидная выемка — продолговатое четыреугольное углубленіе, для изготовленія которой и помѣщенія въ ней трупа и каменной надъ нимъ плиты необходимъ былъ тоже предварительно высѣченный, навѣсный просторъ (Рис. 14). Такіе скромные и на личный счетъ устроенные аркосоли преобладаютъ въ продольныхъ стѣнахъ корридо-

*) Хотя составные элементы памятника находятъ себѣ образца въ римскихъ могильныхъ камерахъ, хотя-бы даже въ т. наз. „columbaria'хъ".

ровъ, тогда какъ снабженные самостоятельнымъ саркофагомъ (всего чаще на общественный счетъ и по назначенію для мучениковъ) часты въ кубикулахъ, просторъ которыхъ даже допускалъ помѣщать въ такой нишѣ саркофагъ не цѣликомъ. Въ этомъ случаѣ послѣдній выдавался наружу какъ-бы цѣлымъ выступомъ, предлагая своей плитой удобства своего рода стола (которому иногда предшествовали еще и ступеньки) (Рис. 18). Это обстоятельство въ связи съ обычаемъ христіанъ приносить безкровную жертву надъ останками умершихъ (а согласно повелѣнію папы Феликса I-го надъ тѣлами только мучениковъ), привело къ обращенію аркосоліевъ, именно покрытыхъ каменною плитою гробовъ мучениковъ въ постоянные алтари, а самъ кубикулъ въ помѣщеніе для молитвенныхъ собраній малой части общины, участія въ литургическомъ таинствѣ св. Евхаристіи, особливо въ эпохи гоненій, когда всѣ наружныя мѣста христіанскаго богослуженія (oratorium— см. § 6) были закрыты и преслѣдовались. Вполнѣ умѣстно поэтому, если пустое надъ саркофагомъ пространство ниши (задняя стѣна, сводъ арки и наружная часть ея), а иногда и фасъ самаго саркофага украшались священными изображеніями (Рис. 17)*).

Не ранѣе четвертаго вѣка появляется обычай устраивать въ стѣнѣ и бокахъ арки погребальныя локулы для лицъ, желавшихъ сложить свои кости у останковъ покоющагося въ саркофагѣ святаго мученика**). Есть еще аркосоліи, которыхъ навѣсная надъ саркофагомъ ниша выведена не арочнымъ сводомъ, а прямоугольникомъ. Верхняя плита саркофага-стола (mensa, τράπεζα) бывала иногда (пока два экземпляра) выдвижная (посредствомъ тол-

*) Сцены изъ Ветхаго Завѣта, добрый Пастырь, Богородица, молящіеся „оранты“ и проч. см. ниже.

**) (Рис. 14) откуда и выраженія на памятникахъ „ad martyres, ad sanctos“ и т. п. Такіе аркосольные локулы, конечно, считались избраннѣйшими, стоили до-

стыхъ бронзовыхъ колецъ), чтобы открывать останки святаго, или-же для удобства совершенія на ней таинства *). Аркосольныя гробницы встрѣчаются не только въ однихъ катакомбахъ Рима, но и въ христіанскихъ подземельяхъ многихъ другихъ мѣстностей, напр. въ Кіузи (усыпальницѣ св. Катерины), въ Кападокіи (Малой Азіи) **).

Въ архитектурномъ отношеніи аркосоліи служили своего рода декоративомъ, разнообразя строгую, сумрачную внѣшность однообразно усѣянныхъ локулами и запросто обдѣланныхъ стѣнъ кубикула, особливо, когда тѣ изъ аркосоліевъ, которые служили алтарями, стали украшать по сторонамъ арки рѣзными пилястрами, отдѣлять отъ остальнаго пространства мраморными балюстрадами или рѣшетками (transennae) и богаче расписывать. Съ другой стороны они много способствовали разработкѣ алтарныхъ частей будущаго христіанскаго храма, первопачальные типы которыхъ (абсидъ, престоловъ, киворіоновъ—или надпрестольныхъ «шатровыхъ сѣней» и т. п.) должно искать именно въ богослужебномъ аркосоліи ***).

§ 14. Крипта. Луминарій. Такъ какъ назначеніе катакомбъ было не только погребальное, но еще и богослужебное и „кубикулы" съ теченіемъ времени стали недостаточны для молитвенныхъ собраній все наростающей числомъ членовъ

роже и сооружались на средства частнаго лица, какъ для него, такъ и для ему близкихъ и друзей „nobis et nostris et amicis".

*) Иногда таинство Евхаристіи совершалось на особой переносной доскѣ или-же такая доска вдѣлывалась въ туфъ стѣны подлѣ гробницы.

**) Charles Texier Architecture byzantine, ou recueil des monuments des premiers temps du christianisme en Orient. Lond. 1864 1 т. in f° стр. 40.

***) Marchi Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli de cristianesimo. Roma 1844. Cavedoni ... antichi cimiteri cristiani di Chiusi (см. литер. § 4). Spencer Northcote Römische katakomben-Köln. 1857. D-r Andr. Schmid Das christliche Altar. Regensb. 1871 — наконецъ описаніе гробницы св. Ипполита у Аврелія *Пруденція* Климента, (350—413), христіанскаго поэта, въ его „Liber peristephanon" (стихотв. жизнеописанія мучениковъ) XI изд. Obbarius'a (Tübingen 1845) или Dressel'я

христіанской общины, то въ нѣкоторыхъ пунктахъ катакомбъ стали иногда соединять по нѣскольку кубикуловъ въ одинъ, образуя какъ-бы большой просторный погребъ, такъ наз. *крипту* и давая въ нее болѣе доступу воздуху и свѣту посредствомъ особыхъ, нарочито устроенныхъ сооруженій луминаріевъ (см. рис. 16, 17).

Crypta, какъ показываетъ само значеніе слова (въ греческомъ κρύπτη = тайная, скрытая) — называлось у римлянъ, вообще, всякое темное подземное пространство, расположенное подъ домомъ или какимъ-либо зданіемъ *). По отношенію къ катакомбамъ это слово получило болѣе опредѣленное значеніе, именно, большой, исключительно богослужебной комнаты, которая по опредѣленію археологовъ (напр. Марки) стоитъ въ такомъ отношеніи къ кубикулу, какъ цѣлое къ составнымъ его частямъ, что находитъ себѣ подтвержденіе какъ у христіанскихъ писателей, такъ и въ лапидарныхъ надписяхъ. Другое отличіе крипты отъ кубикуловъ заключается въ томъ, что послѣдніе, были по преимуществу фамильными усыпальницами, сооруженными на частныя средства и потому сравнительно малыхъ размѣровъ, тогда какъ крипты, какъ небольшія подземныя церкви, должны были служить для собраній бóльшаго числа вѣрующихъ, а поэтому были обширнѣе (помѣщая въ себѣ до восьмидесяти человѣкъ), выше (занимая своей высотой иногда нѣсколько этажей катакомбныхъ галлерей), со сводами и почти всегда двойныя (раздѣленныя катакомбнымъ проходомъ) или состоя изъ нѣсколькихъ, соединяющихся посредствомъ дверей кубику-

(Leipz. 1860). Живописная роспись аркосоліевъ снята у Perret Les catacombes de Rome (6 т.) т. I, табл. LVII—LXX; Raoul Rochette Tableau des catacombes (Paris 1837), различные бюллетени о катакомбныхъ изысканіяхъ, издаваемые Росси (напр. за октябрь 1863 г.) и проч.

*) Напр. cryptoporticus — подземный корридоръ съ „карцерами" для звѣрей въ римскихъ циркахъ.

ловъ, какъ предполагаютъ (Марки), для разобщенія молящихся, согласно ихъ полу (одиѣ для мущинъ, другія для женщинъ. Число криптъ въ римскихъ усыпальницахъ столь-же велико, какъ и кубикулъ. Въ нѣкоторыхъ встрѣчаемъ ниши для статуй, украшенныя полукружными арками и боковыми пилястрами (при изящныхъ капителяхъ) входы, въ одной даже слѣды петель въ дверяхъ, отдѣлявшихъ собственно крипту отъ ея предверія, назначавшагося, какъ думаютъ нѣкоторые ученые, для *катехуменовъ* (т. е. „оглашенныхъ"). Есть крипты изъ трехъ, даже пяти комнатъ; лучше украшенная изъ нихъ, вѣроятно, предназначалась для клира (presbyterium) и богослуженія *). Для этого въ криптахъ посрединѣ нерѣдко воздвигался престолъ, а въ глубинѣ — въ особой нишѣ—кресло епископа, часто высѣченное изъ того-же туфа, въ слоѣ котораго помѣщалась и сама крипта (Рис. 17). Иныя крипты интересны для исторіи христіанскаго обряда (напр. одна въ подземной усыпальницѣ Понціана, назначавшаяся для таинства крещенія): въ ней сдѣлано посрединѣ углубленіе, какъ-бы цистерна, для св. купели и стока воды). Аркосоліи, конечно, были тоже неотъемлемой принадлежностью криптъ и саркофаги ихъ служили по прежнему алтарями **). Такимъ образомъ и размѣры и устройство и характеръ ихъ декораціи (содержаніе изображаемыхъ живописью сюжетовъ) все указываетъ на то, что крипты служили мѣстомъ богослуженія и собраній христіанской общины, приходившей сюда

*) Прекрасный образчикъ большой устроенной крипты представляютъ намъ катакомбы св. Агнессы, гдѣ одна изъ криптъ (по мнѣнію Марки, II или начала III вѣка), состоящая изъ 5 квадратныхъ равной величины комнатъ, можетъ дать намъ понятіе о расположеніи и формѣ подземныхъ церквей; комнаты расположены анфиладой (т. е. въ одну линію), сообщаясь посредствомъ большихъ дверей. Въ одной изъ крайнихъ совершалось богослуженіе.

**) Планы многихъ катакомбныхъ криптъ Рима находятся въ упомянутыхъ выше трудахъ Marchi и Perret (т. III, табл. 29—31).

не только просто оплакивать умершихъ и молиться за живыхъ, но совершать и участвовать въ установленныхъ церковью таинствахъ и религіозныхъ обрядахъ. Чувство безопасности и уединеніе отъ мірскаго шума подобныхъ убѣжищъ, таинственность строгой до простоты, лишь слабо освѣщаемой мерцаніемъ лампъ обстановки—все это придавало особую цѣну и прелесть богослуженію въ такихъ подземельяхъ. Стѣны-же и своды криптъ, да и многихъ кубикуловъ, покрытыя «стукомъ» *), какъ поле для живописи, которою разукрашены, служатъ источникомъ для изученія первыхъ робкихъ и наивныхъ шаговъ изобразительнаго искусства той поры.

Особенно крипты стали часты и велики въ древне-христіанскомъ зодчествѣ, когда съ признаніемъ свободы христіанскаго исповѣданія и наступленіемъ торжества новой религіи въ Римской имперіи (т. е. съ Константина В.), надъ тѣми кубикулами, въ которыхъ почивали останки особенно уважаемыхъ въ христіанствѣ святыхъ, стали воздвигать небольшія наружныя (т. е. на поверхности земной) часовни, храмы-базилики (напр. св. Петра, св. Агнессы, св. Севастіана, св. Лаврентія и др.), причемъ ради фундаментовъ этихъ новыхъ надстроекъ приходилось разрушать (расширять) подземныя корридоры и кубикулы (фактъ, лишившій археологію христіанскаго искусства много драгоцѣннаго матеріала). Возникшіе такимъ образомъ «двойные» храмы, т. е. съ наружной часовней и подземной криптой представляютъ для археолога тотъ интересъ, что въ подземной ихъ части (т. е. криптѣ) можно замѣтить черты перехода отъ древнѣйшихъ подземныхъ христіанскихъ моленъ (каковы кубикулы) къ позднѣйшимъ надземнымъ

*) Изготовлявшейся изъ гипса, извести и песку массой, которой покрывали стѣны и колонны для росписи на ней красками или полировки подъ мраморъ.

церквямъ-базиликамъ*). Подземныя церкви-крипты—какъ-бы копіи съ квадратныхъ кубикуловъ, въ одной изъ стѣнъ которыхъ сдѣланъ входъ, а въ остальныхъ трехъ изнутри устроено по нишѣ съ полукруглой аркой (аркосоліумъ) для постановки саркофаговъ, служившихъ богослужебнымъ престоломъ. Этотъ обычай позже на столько укоренился, что впослѣдствіи сооруженіе всякаго христіанскаго храма обусловливалось еще долгое время сооруженіемъ подъ нимъ нарочитой крипты, гдѣ помѣщались-бы останки признаннаго церковью святаго **).

Крипты катакомбной поры, кромѣ Италіи, еще встрѣчаются во Франціи, восходя по древности еще къ первымъ вѣкамъ христіанской въ ней проповѣди. Алтари ихъ высѣчены изъ камня, кругомъ ихъ грубыя сѣдалища, вырубленныя въ скалѣ, на стѣнахъ иногда слѣды живописи. Лучшія въ Шартрѣ, Буржѣ, С.-Дени и другихъ. На христіанскомъ Востокѣ онѣ тоже не рѣдки (напр. въ Палестинѣ Виѳлеемская подъ базиликой Рождества Христова, Іерусалимскія — Святаго Гроба, Воздвиженія Креста, Успенія Богоматери и др.). Слѣды ихъ есть и въ Крыму. Самыя раннія въ собств. Россіи — конечно, въ „печерахъ“ Кіевской Лавры (хотя послѣднія уже многимъ различествуютъ съ катакомбами Рима по причинѣ какъ геологическихъ особенностей мѣста, такъ и по вліянію на христіанское искусство 7—8 вѣковъ, протекшихъ со временъ Константина В.

*) Подъ алтарями древнихъ базиликъ имѣлось узкое углубленіе, гдѣ помѣщались мощи святыхъ, иногда ихъ гробы. Такое углубленіе называлось martyrium или confessio.

**) Древнѣйшая извѣстная изъ такихъ нарочитыхъ криптъ находится подъ городскимъ соборомъ въ Торчелло (возлѣ Венеціи) 641 г.; позднѣйшія по времени какъ въ Италіи, такъ и въ Германіи, Франціи и Англіи почти всѣ относятся уже къ эпохамъ *романской и готики.* Небольшія въ эпоху своего появленія крипты все увеличиваются къ XII столѣтію, когда простираются уже не только подъ хорами или каѳедрой храма, но иногда воспроизводятъ цѣликомъ планъ самой наружной церкви.

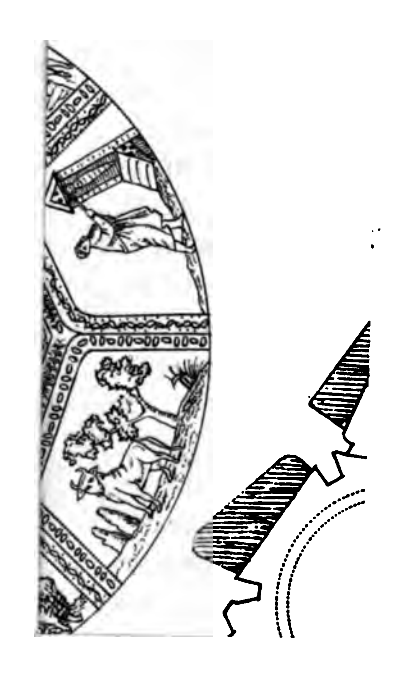
Что касается освѣщенія и вентиляціи крипть и кубикуловъ въ римскихъ катакомбахъ, то нѣкоторыя изъ нихъ получали и свѣтъ и воздухъ чрезъ особыя отверстія, вертикальныя (отвѣсныя) или-же наклонныя, проложенныя въ надкатакомбномъ слоѣ почвы и выходившія однимъ концомъ наружу (на катакомбное урочище поля или сада), а другимъ—въ подземелье, чрезъ сводъ этого послѣдняго. Назывались они luminaria (или luminare) cryptae (также lucernarium отъ lux - свѣтъ, или просто lumen — свѣтило, или foramen = отверстіе). Нѣкоторыя изъ нихъ сооружены уже въ Константиновское время и позже, но большинство относится еще къ эпохѣ гоненій, такъ какъ бывали примѣры мученичества чрезъ сбрасываніе христіанъ въ такія отверстія *). Упоминанія о таковыхъ памятникахъ встрѣчаемъ какъ у христіанскихъ писателей эпохи (напр. блаж. Іеронима, у Пруденція, даже Анастасія Библіотекаря, видившаго незасыпаннымъ одно такое отверстіе въ криптѣ усыпальницъ Присциллы еще въ IX вѣкѣ), такъ и въ катакомбныхъ надписяхъ Судя по этимъ послѣднимъ, можно предположить существованіе двухъ категорій луминаріевъ, именно — большихъ и малыхъ. Первыми, кажется, будутъ тѣ изъ нихъ, которые, спустившись съ поверхности земной до разстоянія 2—3 метровъ отъ свода катакомбы, расширяются затѣмъ по направленію къ ней, принявъ форму опрокинутой воронки, съ цѣлью проводить свѣтъ въ двѣ комнаты, составляющія крипту и въ болѣе или менѣе пространную часть раздѣляющаго ихъ корридора. Въ этомъ случаѣ луминарій иногда раздѣленъ на два отдѣленія, освѣщающія каждое свою комнату особо (какъ напр. въ одной изъ усыпальницъ Каллиста). Есть примѣры луминаріевъ изъ нѣсколькихъ подобныхъ отдѣленій (напр. трой-

*) Напр. св. Кандиды „per luminare cryptae jactantes, lapidibus obruerunt“ см. Acta sanctorum Marcellini et Petri въ собраніи Болландистовъ т. II мѣс. іюнь № 10.

ной въ усыпальницахъ Зотика, сначала узкій, потомъ разширяющійся и наконецъ разъвѣтвляющійся на три канала: средній—отвѣсный и два наклонныхъ). Малые луминаріи идутъ неизмѣнно параллельными стѣнками отъ верхняго своего отверстія на полѣ и до нижняго въ имъ предназначенной катакомбѣ. Ширина ихъ обыкновенно около одного квадратнаго метра; длина различна, смотря по глубинѣ положенія катакомбы въ почвѣ, слѣдовательно 5—10 метровъ. Количество ихъ въ общемъ невелико, такъ что разстоянія между отдѣльными экземплярами весьма значительны, отсюда и доставляемый ими въ катакомбы (да еще на большую глубь) дневной свѣтъ чувствительно слабъ, обмѣнъ-же воздуха на столько незначителенъ, что зачастую (особливо въ самихъ нижнихъ помѣщеніяхъ многоэтажныхъ усыпальницъ), очень трудно дышать. Въ строительномъ отношеніи луминаріи имѣютъ слѣдующія особенности: та часть ихъ канала, которая пролегаетъ въ слоѣ зернистаго или каменистаго (lithoide) туфа, имѣетъ натуральныя стѣны изъ природнаго матеріала подпочвы, слѣдовательно устойчива сама собой; тѣ-же части, которыя проходятъ сквозь залежи пуццолана, песку или землистой почвы, одѣты, въ цѣляхъ сопротивленія напору рыхлой среды, еще солидной стѣной искусственной кладки, возвышающейся немного даже надъ наружнымъ уровнемъ почвы для защиты отъ обваловъ и дождевыхъ наносовъ. Впрочемъ, подобныя отдушины нерѣдко заваливались нарочито римскими поселянами посредствомъ камней для предохраненія людей и скота отъ паденія въ подобные провалы.

Гробницы съ луминаріями встрѣчаются кромѣ Рима еще и въ Каппадокіи (Малой Азіи) *).

*) См. Ch. Texier Archit. byzantine etc· Изображенія катакомбныхъ люминаріевъ находятся у Perret т. II, табл. 9, 11, 62 и у Marchi табл. 8 и 19, изъ котораго (табл. 29) приводимъ образчикъ въ приложенныхъ къ настоящимъ очеркамъ чертежахъ (см. рис. 19).



illustré de nombreuses planches. Demi-reliure d'amateur,—35 fr.

Edmond et Jules de Goncourt. La Femme au XVIII-e siècle; illustrée de 60 gravures sur cuivre d'après les originaux de l'époque; 1 vol. in 4-o, relié 40 fr.

Les civilisations de l'Inde par le d-r Gustave Le-Bon ouvrage illustré de 7 chromolithographies et de plus de 350 gravures et héliogravures; un volume in-4-o de 700 pages,—40 fr.

Gustave Le-Bon. La civilisation des Arabes un volume in-4-o illustré de 10 chromolithographies, 70 grandes planches, 4 cartes et 366 gravures; 40 fr.

Walter Scott illustré. Chacun roman forme un beau volume grand in-8-o jésus, et est illustié de nombreuses gravures sur bois; relié 13 fr.

Paul Lacroix. Les Arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de 10 planches chromolithographiques, et de 420 gravures sur bois —vol. in 4-o relié 40 fr.

——Mœurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de 15 planches chromolitohographiques et de 240 gravures sur bois, 1 vol. in 4-o relié; 40 fr.

——Vie militaire et religieuse au moyen âge et à l'époque de la renaissance. Ouvrage illustré de 14 planch. chromolithographiques et de 409 gravures sur bois, 1 vol. in 4-o relié; 40 fr.

——Sciences et Lettres au moyen âge et à l'epoque de la renaissance. Ouvrage illustré de 13 planches chromolithographiques et de 300 gravures sur bois, 1 vol. in 4-o relié 40 fr.

——Dix-septième siècle. Institutions, usages et costumes (France 1590—1700). Ouvrage illustré de 11 chromolithographies et de 300 gravures sur bois (dont 20 tirées hors texte), d'après les monuments de l'art de l'époque, 1 vol. in 4-o relié 40 fr.

——Dix-septième siècle. Lettres, sciences et arts (France 1590—1700). 1 volume in 4-o illustré de 17 chromolithographies et de 300 gravures sur bois (dont 16 tirées hors texte), d'après les monuments de l'art de l'époque, relié 40 fr.

——Dix-huitième siècle. Institutions, usages et costumes. Ouvrage illustré de 21 chromolithographies et de 300 gravures sur bois, 1 vol. in 4-o relié 40 fr.

——Dix-huitième siècle. Lettres, sciences et arts (France 1700—1789). Ouvrage illustré de 16 chromolithographies et de 250 gravures sur bois, 1 vol. in4-o relié 40 fr.

——Directoire, Consulat, Empire. Mœurs, usages, lettres, sciences et arts. Ouvrage illustré de 10 chromolithographies et de 350 gravures sur bois, 1 vol. in 4-o relié 40 fr.

Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts (24 volumes parus), contenant chacun 400 à 500 pages illustrées de 100 à 200 gravures inédites. Edit. Quantin. Chaque volume (reliure artistique), 4 fr. 50.

Dictionnaire des Arts Décoratifs; ameublement, costume, faience, orfévrerie, porcelaine, poterie, tapis-

serie, tissus, verrerie, etc. Par Paul Rouaix. Un très beau volume in 8-o, illustré de 550 dessins, reproductions, modèles, etc. Relié 16 fr.

Histoire de l'Art dans l'antiquité: Egypte—Assyrie—Phénicie—Perse—Asie mineure—Grèce — Étrurie --Rome: par Georges Perrot et Charles Chipiez, 4 vol in 8-o. Chaque volume se vend séparément: broché, 30 fr.; relié, 37 fr.

Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés iusqu'a la réduction de la Grèce en province romaine. Par Victor Duruy nouvelle édition refondue et enrichie d'environ 2,000 gravures d'aprés l'antique et de 50 cartes ou plans. Chaque vol. se vend, broché, 25 fr. Relié, tranches dorées 32 fr.

Dictionnaire de l'Art, de la curiosité et du bibelot, par Ernest Bosc, architecte. Un volume grand in 8-o, illustré de 702 gravures et de 4 chromolithographies, prix relié 50 fr.

Histoire abrégée des Beaux-arts chez tous les peuples et a toutes les époques; par Felix Clément. 1 vol. in 8-o jésus de 650 pages, illustré de 150 gravures sur bois. Relié 20 fr.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage publié sous la direction de Ch. Daremberg et Edm. Saglio, et enrichi de 3000 figures d'aprés l'antique, dessinées par P. Sellier. Ce dictionnaire se composera d'environ 20 fascicules grand in 4-o. Chaque fascicule se vend 5 francs. Les 10 premiers fascicules sont en vente.

Dictionnaire des antiquités chrétiennes contenant: 1-o Étude des mœurs et coutumes des premiers chrétiens.—2-o Étude des monuments figurés.—3-o Vêtements et meubles.--4-o Histoire littéraire de l'archéologie chrétienne; par M. l'abbé Martigny. Ouvrage accompagné de 675 gravures. 2-e édit. 1 vol. grand in 8. Broché 20 fr.

Titien sa vie et son œuvre par Georges Lafenestre. Un magnifique volume in-folio colombier, illustré de 50 grandes planches hors texte gravées à l'eau-forte par Gaujean et Le Nain Édition sur papier vélin, avec cartonnage artistique, numérotée de 26 à 800. 100 fr.

l'Iliade d'Homère illustration de Henri Motte. Un beau volume in 4-o carré, imprimé sur papier vélin en caractéres type Didot et illustré de 24 grandes compositions, reproduites en héliogravure et en couleur Traduction de M. Emile Pessonneaux. Prix, broché 40 fr.

Nouvelle geographie universelle: «La terre et les hommes»; par Elisée Reclus. 12 magnifiques volumes in 8-o jesus avec cartes et gravures. Chaque volume —broché 25 fr.